

مندرجات

روی‌جلد: « نوازندهٔ دوران قاجار » طرح از: چنگیز شهوق
(از روی نقش کاشی یکی از خانه‌های کهن)

مجله موسیقی

ادارهٔ روابط بین‌المللی وانتشارات هنرهای زیبای کشور
خیابان دانشکده ، تهران
تلفن : ۳۵۵۱۶



بهای اشتراك برای ۱۰ شماره :

در ایران ۲۲۰ ریال

در خارجه ۳ دلار

وجوه اشتراك بوسیلهٔ پاکت بیمه بنشانی دفترمجله فرستاده‌شود ؛ یا، به‌حساب شمارهٔ ۱۷۴۵۳ بانك صادرات و معادن ایران شعبهٔ فردوسی منظور و رسید آن بدفتر مجله ارسال‌گردد .



مدیر : دکتر ز . هاکوپیان

سردبیر ومدیر داخلی : امیراشرف آریان‌پور

REVUE MUSICALE

Publiée par l'Administration Générale Iranienne des Beaux-Arts

76, avenue Danéchkadé, TEHERAN (Iran)

Abonnement à l' étranger : $ 3

Directeur : Dr Z. Hacobian

مجلهٔ موسیقی

از انتشارات هنرهای زیبای کشور

شمارهٔ

۴۷

دورهٔ سوم

مهر ۱۳۳۹

سخنی دربارهٔ آمیختن موسیقی وشعر

دیرگاهی است که درشیوهٔ شعر ونثر پارسی ، تحولی بزرگ روی داده است .

بیگمان هنوز بساکسان هستندکه این تحول بزرگ‌را به«رسمیت» نمی شناسند و آثار آنرا نیز بچیزی نمی‌شمارند و می‌پندارند که آنچه در این راه انجام پذیرفته ، مولود هوس این و آن بوده و یا از سر تفنن صورت گرفته است .

اما حقیقت این است که مماندان تحول و تکامل ، همواره دچار چنین

توهماتی هستند و ناچار از قضاوت درست و تشخیص صحیح، عاجز و بی نصیب اند. تاریخ بشری، چه پیش از ما و چه مقارن ما، نمونه‌های فراوانی از این گونه مردم بیاد دارد. مردمی که اسیر سنت‌های دیرین و زندانی اندیشه‌های کهن‌اند و همه چیز را از دریچهٔ « آنچه بوده است » می بینند.

ایشان را عادت دیرینه بر این است که هر کوشش تازه ای را محکوم کنند، هر تلاش سودمندی را مولود تفنن و هوس شمارند و با هر اندیشهٔ جوانی از در مخالفت درآیند. اما آشکار است که توفیق، رفیق این دسته از مردم نیست. زیرا بر سیلاب راه بستن، اگر دشوار نباشد، بر سیر تحول روزگار لگام زدن، یکسره ناممکن است.

سرنوشت آنکه درمقابل سیل چنین سیری به‌مخالفت برمیخیزد، زوال محض و تباهی مطلق است.

باری، سخن از مطلب دور افتاد. در این مختصر، قصد آن نبود که دربارهٔ این تحول بحثی آغاز کنیم و حجتی بیاوریم، بلکه غرض این بود که نخست، از وجود چنین تحولی آگاه باشیم و سپس دربارهٔ آنچه مبحث امروز ماست، سخنی چند با صاحب‌صلاحان و روشن بینان درمیان نهیم.

دستگاههای مختلف موسیقی ایرانی یا به اصطلاح متداول، «ردیف‌های ایرانی»، محملی مناسب برای اشعار پیشینیان ما بود. گوئی اوزان عروضی اشعار قدیم، با دستگاههای موسیقی ما یکجا پدید آمده بود و هریك، آن دیگری را تکمیل میکرد.

غزلها مناسب ردیفها بود و تصنیف ها نیز به‌تناسب آوازها، سروده میشد و درمجموع این دوعنصر - یعنی «شعر» و «موسیقی» - تعادلی شایسته وجود داشت.

اما از آن هنگام که شعر پارسی، دگر گونی یافت و اوزان عروضی، اعتبار کهن را ازدست داد و اگر نداد، دستخوش تغییر بسیار شد، تعادلی که درمیان موسیقی و شعر موجود بود، برهم خورد و ناهماهنگی شگفتی پدید آمد که دلپسند نبود.

چه از لحاظ محتوی و چه از لحاظ قالب، شعر راه تازه‌تری در پیش

گرفت ، اما موسیقی همچنان برجای ماند و گامی نیز فراتر نرفت . گمان مدارید که از «تجدد» و «تحول» کنونی هنر تصنیف‌سازی ناآگاهیم و یا به انکارش میکوشیم ، نه! چنین نیست ، اما حقیقت این است که برخلاف تحول شعر و نثر معاصر، «تجدد» و «نوآوری» درموسیقی و تصنیف سازی امروز را چندان اصیل نمی‌دانیم ، زیرا اگر درست به تغییرات این هنر درایران کنونی بنگریم ، درهمان نگاه نخست ، دو نکته‌را درمی‌یابیم :

نکتهٔ نخستین این است که دستگاههای آواز ما تغییری چندان نیافته وتقریباً بهمان گونه که بوده ، برجای مانده است . اگر تغییری در نواختن این دستگاهها بچشم میخورد ، معلول تقلیدی است که در گردآوری گروه نوازندگان (ارکستر) و یا در تنظیم آهنگها برای نواختن دسته جمعی از فرنگیان کرده‌ایم و جز این تقلید ، ـ که آنهم معطوف به شیوهٔ اجرای دستگاههاست ـ راه تازه‌ای نه‌پیموده‌ایم.

تصنیف های معاصر نیز ـ علی‌رغم تنوعی که درمضامینشان بچشم‌می‌خورد ـ ازلحاظ آهنگ ، دستخوش تحولی برازنده نشده‌اند.

آهنگ این تصنیفها اغلب ازموسیقی ملتهای دیگر اقتباس میشود و فاقد خصائص موسیقی ایرانی‌است. تفاوت‌اندکی که‌درمیان اینگونه آهنگها بنظر میرسد ، این است که مثلا یکی کاملا تقلید از موسیقی عربی است و دیگری تغییری کوچك یافته است ویامثلا آن یك ، « رونوشت برابراصل» فلان تصنیف فرانسوی است و این یك ، تأثیری از همان تصنیف ، پذیرفته است .

بنابراین‌می بینیم که‌اولا درکار دستگاههای موسیقی ملی‌ما هیچگونه تحول وتجددی راه نیافته و ثانیاً در هنر تصنیف سازی ما نیز، حرکتی که درخور توجه باشد ، مشهود نیفتاده است .

بعبارت بهتر ، ازیکسو تعصب درکهنه‌پرستی دیده میشود واز سوی دیگر ، سبقت درتقلید .

اما دراین بحبوحه ، شعر پارسی، اندك‌اندك به‌پیش میرود وعلی‌رغم کینه‌توزی معاندان وآشوبگری بیمایگان راه تازهٔ خودرا می‌پیماید واگر

هنوز ازسرمنزل مقصود ، دور است ، سر انجام بدان نزدیك میشود . ولی موسیقی ما درچه حال است ؟ این پاسخی است که باید اهل فن به‌پرسش‌ما بدهند ومشکل مارا به سرانگشت گره گشای اندیشهٔ خویش بگشایند . ما نیز در انتظار پاسخ ایشان ، این سخن را پایان میدهیم و یکبار دیگر از همه می‌پرسیم :

آیا وقت آن نرسیده است که دربارهٔ هماهنگ کردن موسیقی وشعر خود ـ که هردو میراث پربهای فرهنگ ما هستند ـ بیندیشیم و به چاره‌ای اساسی دست یابیم ؟

نادر نادرپور

با موزیکولوژی و هدفهای آن آشنا شویم (۳)

« موزیکولوژی سیستماتیک »

موزیکولوژی سیستماتیک ـ تفکیک دو کلمه ـ تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی

موزیکولوژی سیستماتیک

وقتی سخن از موزیکولوژی سیستماتیک بمیان میـآید، اغلب اتفاق میافتد که بسیاری از مردم وحتی اهل فن این عنوان‌را بمعانی نادرستی تعبیر میکنند و آنرا با لغات «سیستماتیک» و «متدیك» اشتباه‌مینمایند. این اشتباه ناشی از آنست که گمان میبرند موزیکولوژی « غیر سیستماتیک » و « غیر متدیك » نیز وجود دارد . اما باید خاطر نشان کرد که : «سیستم» و «متد»

هردو درانواع مختلف تحقیقات موزیکولوژی مستتر است واز بدیهیات این علم بشمار میرود .

تفکیک دو کلمه

کلمات «سیستم» و «متد» امکان دارد که در بسیاری ازموارد باهم استعمال شوند و حتی معانی مشابه و مترادف نیز از آنها گرفته شود . ولی تفسیر این لغات درموزیکولوژی وضعی کاملا خاص وجداگانه دارد و این خود یکی از نکات اصلی وقابل تعمق بحث موزیکولوژیك است .

« موزیکولوژی سیستماتیک » اسمی خاص است و یکی از انواع موزیکولوژی بشمار میرود وبحثی است در ایجاد حد فاصل بین «موسیقی» و «موزیکولوژی» . یابعبارت دیگر بحثی درمتمایز کردن « هنرموسیقی » از « علم‌موسیقی ». دراینجا ممکن است این سئوال پیش آید که : چگونه ممکن است برای تفکیك «موسیقی» و « موزیکولوژی » ازهم که لازم و ملزوم یکدیگرند علمی بوجود آورد.

پاسخ باین‌سئوال میتواند مارا دردرك مفهوم‌دولغت فوق بیشتریاری کند. به این معنی که : سیستم عبارتست از «نوع» کار، و متد «روش» آن کار است .

پس تفکیك «موسیقی» و « موزیکولوژی » ازهم میتواند با شکل دادن باین دو «نوع» کار درپیشرفت هریك سهم قابل‌توجهی داشته باشد.

دراینجا تذکر نکاتی چند لازم بنظر میرسد :

موسیقی‌دان کسی است که مستقیماً بااحساسات وروح موسیقی‌سروکار دارد ونیز میتواندآنرا بکمك‌فن موسیقی‌اجراء کند ویا برصفحهٔ کاغذآورد. وحال آنکه موزیکولوگ کسی است که بکمك علم موسیقی آنرا تجزیه‌و تحلیل مینماید وبرای اینکار قاعدتاً بمطالعهٔ هنر موسیقی ازجهات تاریخی، علمی، فلسفی، ریاضی، مردم‌شناسی، تطبیقی وغیره نیازمند است. و تنها در این صورت است که میتواند اظهارنظری درمورد هنر موسیقی بکند.

موزیکولوژی سیستماتیك برای‌تقسیم وظائف موسیقیدان وموزیکو- لوگ بوجود آمده است و رشتهٔ تخصصی هریك را مشخص میکند تخصص

در موسیقی مستلزم عطف توجه کامل بموسیقی است تاحدی که موسیقیدان بخود اجازه نمیدهد که دربحث وانتقاد علمی موسیقی اظهار نظر کند.

موزیکولوژی سیستماتیک باتفکیك روش اشخاص ازیکدیگر دراین دورشته ، سبب بوجود آمدن انتقاد درموسیقی شد واین مهمترین احتیاجات موسیقیدان بود . زیرا او که تمام همخودرا مصروف بوجودآوردن یااجرای یك اثر هنری میکرد هرگز نمیتوانست درمورد علم وفلسفهٔ هنرخود اظهار نظر نماید . یالااقل نمیتوانست این کاررا بصورت کامل وقابل‌استفاده‌انجام دهد. زیرا او یاخالق بود یاعامل . او دنیارا ازدریچه چشم هنرخود میدید وحال‌آنکه ناقد موسیقی پارا ازاین حد فراتر نهاده وهنر اورا نیزدرقبال موجودیت جهان بررسی میکرد . وباین دلیل است که منقد تنها زمانی‌بخود اجازه میدهد تادربارهٔ اثر هنرمندی قضاوت کند، که دارای تمام خصوصیات لازمهٔ این قضاوت ـ که هنرمند فاقدآنست ـ باشد .

تقسیمات سیستماتیك موزیکولوژی

موزیکولوژی ـ کـه تعریف‌آن باختصار گذشت ـ علاوه برتفکیك « هنر موسیقی » از « علم موسیقی » دامنهٔ کار خودرا تاحد تفکیك انواع مختلف موزیکولوژی ازیکدیگر وسعت داد وبرای تعیین اختلاف سیستمها قدم بزرگی درتحقیق موسیقی برداشت . موزیکولوژی در هریك ازانواع خود شکل مشخص وجداگانه‌ای بخودگرفت ومحققین توانستندکه دررشته های مختلف‌آن تخصص یابند . باین ترتیب بکمك مطالعات عمیق خود در چهاردیواری کوچکتری به‌پیروزیها ونتایج بزرگتر نائل شدند.

اهمیت تقسیمات سیستماتیك موزیکولوژی دردرجهٔ اول در شناسائی هرچه عمیقتر هنرموسیقی‌است . زیرا ازآن‌پس موزیکولوگ‌های حرفه‌ای جای خودرا به موزیکولوگ های تخصصی دادند ومتخصصین توانستند در رشته‌های مختلف ودرزمینه‌ای محدودتر مطالعاتی دقیق نمایند و با عطف توجه خود تنها به یك سیستم ، به وضع انتقاد و تفهیم موسیقی سروصورت بهتری بدهند وآنرا ازتمام‌جهات ممکن بررسی نمایند .

درمورد رشته‌های مختلف موزیکولوژی متداول امروز و هـدفهای

آنها دربحث‌های گذشته توضیحاتی بنظر خوانندگان رسیده است و ماهیت هریك - هرچند باختصار - معلوم شد .

دراینجا لازمست تقسیمات کلی موزیکولوژی وسیستم‌های مختلف آنرا روشن کنیم تاضمناً کمکی نیز درموردتفهیم موزیکولوژی سیستماتیك کرده باشیم .

۱ - موزیکولوژی فلسفی

درموزیکولوژی فلسفی که بعدها بنام « استتیك موسیقی » معروف شد دامنهٔ وسیعتری بوجود آمد . تاحدی که تقریباً ازموزیکولوژی جداشد وبتنهائی شروع به پیشرفت نمود . اما نتایج پر ارزش این پیشرفت همواره مورد استفادهٔ موزیکولوگ ها قرار میگرفت وازآن برای درك زیبائی ظاهری موسیقی و کمك بقدرت انتقاد صاحبنظران کمکهای شایان توجهی گرفته شد .

معنای استتیك از لحاظ موزیکولوژی عبارتست از : استوار بودن هنر موسیقی براساس «پسیکولوژی» و « فیزیولوژی‌روانی». باین‌ترتیب هنر استتیك موسیقی نمیتواند دامنهٔ فعالیت خودرا به‌درك «زیبائی‌موسیقی» محدود نماید بلکه بگفته «کانت» دامنهٔ فعالیت آن باید تا تحقیقات دربارهٔ « انتقاد قدرت قضاوت » کـه رکن اساسی استتیك موسیقی است ، توسعه یابد .

۲ - موزیکولوژی علوم طبیعی

این رشته درموزیکولوژی «آکوستیك‌موسیقی» خوانده میشود که خود جزئی از « آکوستیك عمومی » است . پایه و اساس « آکوستیك موسیقی » صوت و پدیده های آن است . باین معنا که تحقیق دربارهٔ تمام اصواتیکه دارای‌فرم ارتعاش مساوی‌باشند وبعد معینی ازارتعاشات‌رامشخص نمایند مشمول بحث « آکوستیك موسیقی » گردیده است.[۱]

آکوستیك‌موسیقی علاوه برفعالیت‌همه‌جانبه‌درمورد فیزیولوژی‌صوت شامل قسمتهای ذیل نیز میباشد :

---

۱ - برای اطلاعات بیشتر به‌مقالات آقای دکتر برکشلی که در دورهٔ سوم مجلهٔ موسیقی چاپ شده است ، مراجعه شود .

الف ـ پسیکولوژی‌صوت . این‌رشته درزمینهٔ تأثیر اصوات درانسان وتشخیص نوع این تأثیرات تحقیق مینماید ودارای رابطهٔ مستقیمی با رشتهٔ فیزیولوژی اعصاب (مطالعات مربوط به‌ساختمان فیزیولوژی گوش) است اما این بحث هیچگاه اساس کار قرار نمیگیرد .

ب ـ تکنولوژی موسیقی . که‌شامل قسمتهای زیر است : ۱ـموسیقی الکتریکی (که عبارت ازبوجود آوردن اصوات بطریق الکتروآکوستیك است) ۲ـ رادیو (که‌عبارتست ازدستگاهی که‌دربحث موزیکولوژی‌بعنوان دستگاه پخش موسیقی و گفتار برای عموم تشریح شده است و درطرق کار آن تحقیق میشود)

۳ ـ فیلم (وآن عبارت است ازقسمتهای مربوط به موسیقی و گفتار درفیلم وطرق ضبط وپخش آن)

٤ ـ ساختمان سازهای موسیقی

۳ ـ موزیکولوژی مردم‌شناسی وموزیکولوژی تطبیقی

دربارهٔ این دورشته نظریات‌مختلفی اظهار میشود که دربسیاری‌موارد بواسطهٔ عدم اطلاع کافی ازماهیت‌آنها وارتباط کار آندو بایکدیگرمقرون بحقیقت نیست . ازآنجا که این دوبحث رل بسیار مهمی‌را درموزیکولوژی عمومی ایفاء مینماید سعی میشود درمقالهٔدیگری مفصلا ازآنها صحبت‌کنیم.

۴ ـ موزیکولوژی معرفت‌الروحی

این قسمت که در مکتب موزیکولوژی فعلی آلمان « موزیکولوژی تاریخی » نامیده میشود شامل تاریخ موسیقی مغرب‌زمین است . در موز ـ یکولوژی تاریخی‌پیدایش‌وتحول موسیقی درمغرب زمین وهمچنین‌شرح‌حال موسیقیدان ها وتجزیه وتحلیل آثار آنان موردبحث قرار میگیرد و درآن مطالعه دربارهٔ سبکهای مختلف موسیقی وخصوصیات آن دراعصار مختلف وپیشرفت وسیر آن درممالك دنیای غرب صورت میگیرد .

موزیکولوژی تاریخی میتواند برای تکامل کار خویش از تاریخ موسیقی‌ممالك غیرغربی‌نیز کمك بگیرد وتاحدود معینی ازآن استفاده نماید.

موزیکولوژی در ابتدا بسیار نامحدود بود وشامل تمام قسمت های

تحقیقی مربوط به موسیقی میشد و در حقیقت مجموعه‌ای از انواع رشته‌های علمی مربوط به‌موزیکولوژی وموسیقی عملی - که تفکیک آنها ازیکدیگر امکان نداشت - بشمار میرفت بهمین‌جهات موزیکولوژی به‌معنای واحد کامه وجود نداشت و نویسندگان ومحققین موسیقی همان‌موسیقیدانان «حرفه‌ای» بودندکه گه‌گاه بمناسباتی کتاب یا رساله‌ای دربارهٔ یکی ازانواع مختلف موسیقی مینگاشتند وازآنجاکه اطلاعات موسیقیدانان مزبور بیشتر دریك رشته عملی (رشتهٔ تخصصی خود) بود، راجع به‌موسیقی غیر اروپائی کمتر کتابی برشتهٔ نگارش درمیآمد و آنچه موجود بود بیشتر صورت فانتزی داشت وفاقد ارزش صد درصد علمی بود ونیز گاهی جهانگردانی که هوس نوشتن کتابی میکردند ، درنوشتهٔ خود ازموسیقی سخن‌میگفتند وچون‌هدف این نویسندگان بیشتر کسب شهرت بود کتابهای‌خویش‌را بخاطر جلب‌توجه بیشتر بااسامی عجیبی نامگذاری میکردند. ازقبیل : « موسیقی درسرزمین آدمخواران» و « موسیقی درسرزمین شکارچیان کلهٔ انسان » .

کتابهای نویسندگان بواسطهٔ عدم تخصص و آشنائی باطرق علمی تحقیقی ، فاقد متد نیز بود . البته باتوجه به‌امکانات زمان وجوانب مختلف کار نباید نوشته‌های آنانرا مورد حمله قرار داد . زیرا درآن‌زمان تحقیق «متدیك» وتقسیمات «سیستماتیك» شکل مشخصی بخود نگرفته بود و فکر تقسیم‌بندی کار وتفکیك سیستم‌های مختلف ازیکدیگر وبخصوص‌جدا کردن میدان عمل « موسیقی هنری » از « علم موسیقی » ، در اواخر قرن اخیر بوجودآمده‌است . تاریخ‌تمدن موسیقی‌خدمتی‌راکه‌موزیکولوژی‌سیستماتیك درراه اعتلاء وبسط تحقیقات موسیقی انجام داد نادیده نگرفت.

دکتر خاچی

کتاب الادوار فی الموسیقی

تألیف

صفی‌الدین ابوالمفاخر عبدالمؤمن بن یوسف بن فاخر اورمیه‌ای
(۶۱۳ - ۶۹۳ ه . ق .)

بکوشش یحیی ذکاء

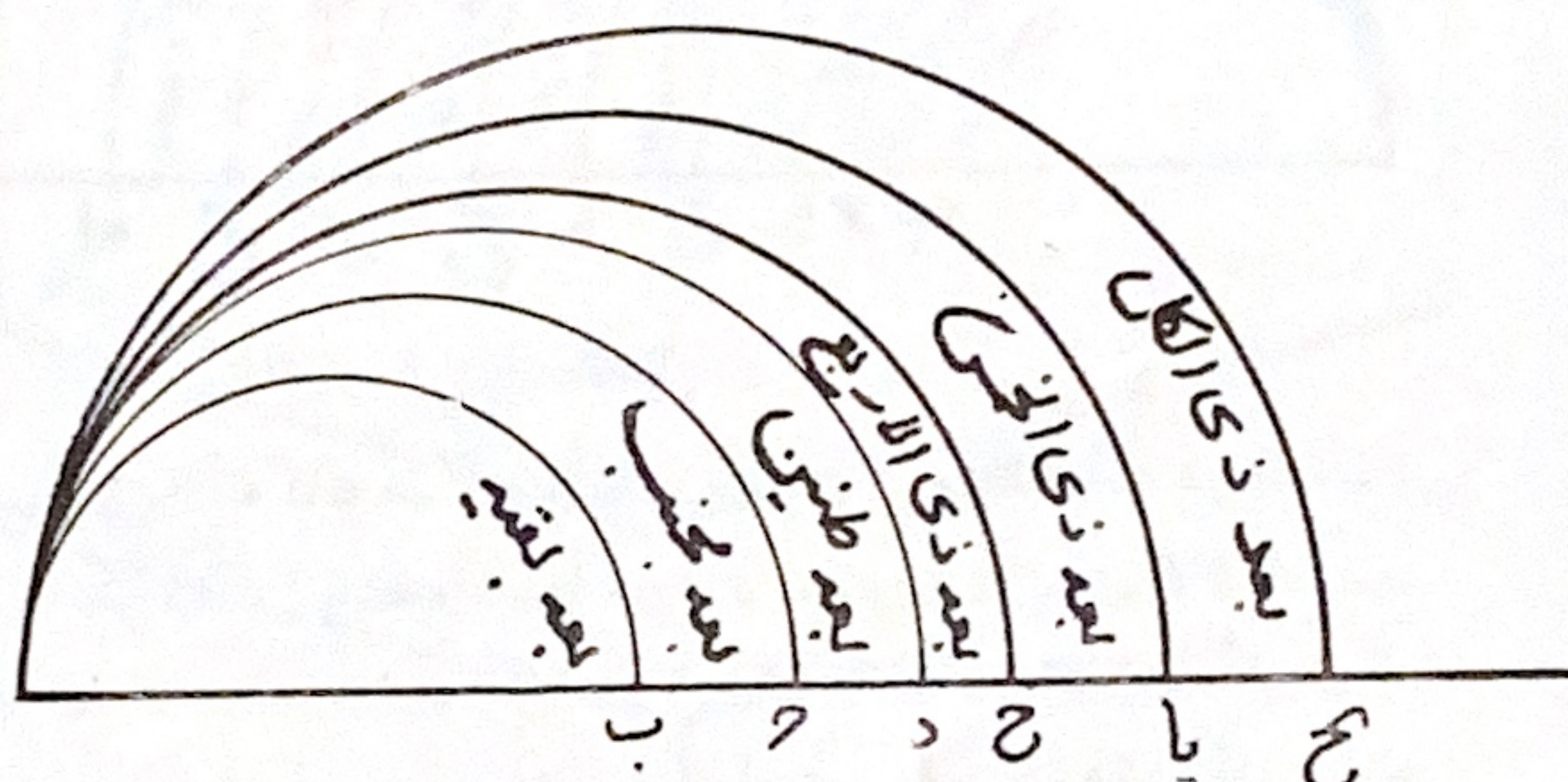
- ۲ -

فصل

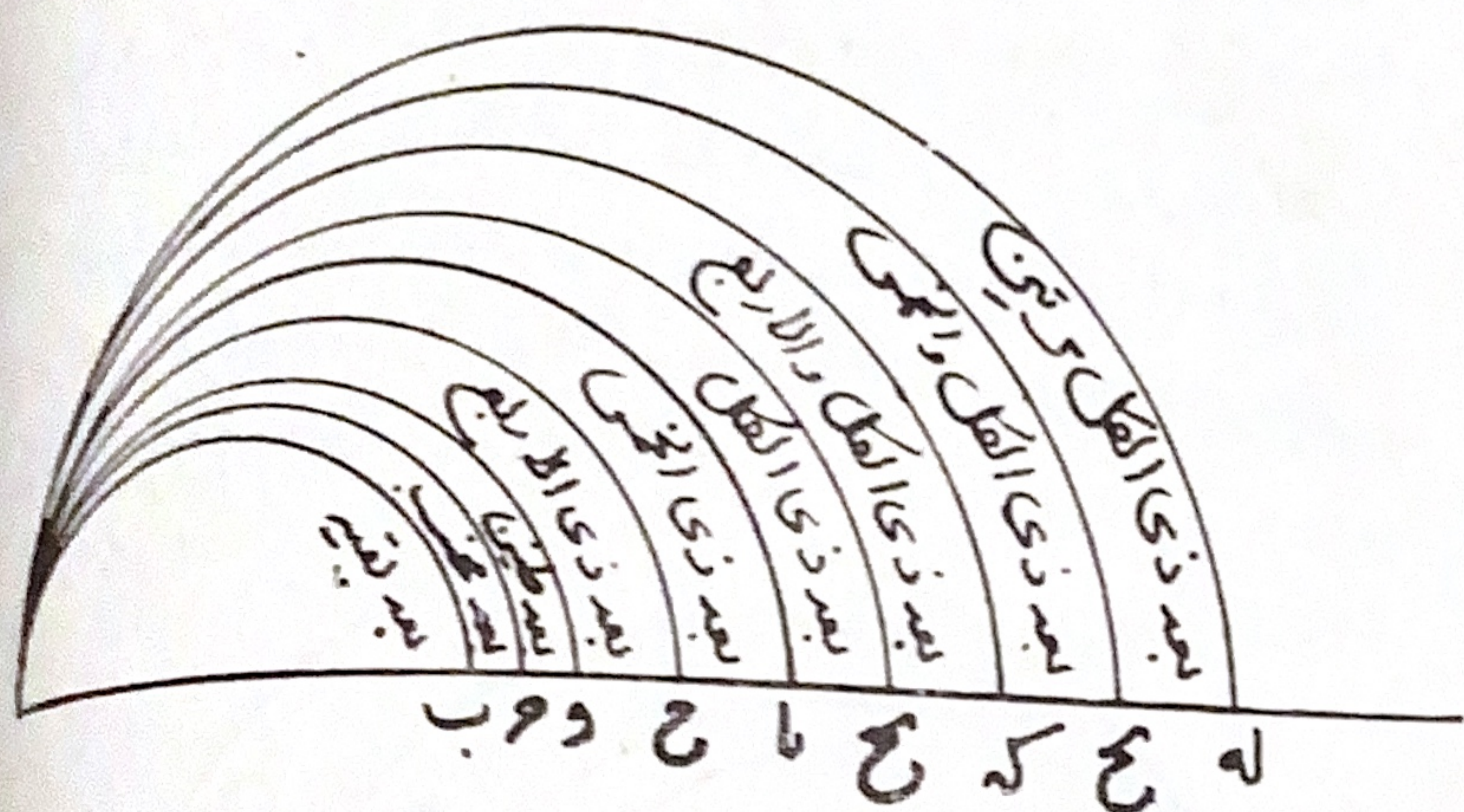
در نسب ابعاد ، مقرر است که هریك ازقوای انسانیه‌را کمالی است بدو مخصوص ، که نفس را ازحصول آن کمال، التذاذی و بهجتی حاصل آید و از عدمش متألم گردد ، و کمال قوه ممیزه در کمال تمیز است میان محسوسات، پس هرگاه دو نغمهٔ مختلف ممیز در کمیت استماع افتد و نفس بدان توجه نماید اگر نسب میان ایشان معلوم نگردد وتمیز میسر نشودآن‌سبب تألم و تنفر بود واگر میسرشود موجب التذاذوابتهاج باشد ، وچون مراتب‌التذاذ بحسب تفاوت مراتب تمیز درسهولت وصعوبت متفاوت است درجات ملایمت

نیز مختلف افتد ، چندانکه ادراك نغم سهل بود ، ملایمت بعد اکمل بود و بعد ملایم‌را متفق خوانند وابعاد متفقه سه‌نوع است : نوع اول آنکه هریك از آن دو نغمه بجای آن دیگر واقع شود درتألیف سخنی ، واگر هردو باهم مسموع شوند یا متعاقب ، نفس را در ادراك نسبت تحیری فکری که مفضی بتألم باشد عارض نگردد چون بعد **ا یح** و آن‌را ذی‌الکل خوانند چه مابین طرفین وتر مشتمل است بر کل نغمات ثقال ، و نسبت طرف اثقل او با احد نسبت دو بود بایکی که نسبت ضعفی‌است. نوع دویم آنکه هیچ یك‌ازطرفین بجای یك‌دیگر ننشینند لیکن اگر باهم مسموع شوند یامتعاقب ملایم‌باشند، ودو بعدند : اول چون بعد **ا یا** و آنرا ذی‌الخمس خوانند چه اکثر اقسام‌آن چهار بعد است مشتمل بر پنج نغمه ، ونسبت اثقل او باحد نسبت سه بود با دو که نسبت مثل و نصف باشد . دویم چون بعد **اح** و آنرا ذی‌الاربع‌خوانند چه اکثر اقسام آن سه بعد است مشتمل برچهار نغمه ، ونسبت اثقل او باحد نسبت چهار است باسه که نسبت مثل وثلث است . نوع سیم آنکه هیچ یك‌از دو نغمه بجای دیگری واقع نشود واگر باهم‌مسموع‌شوند متنافر بود، لیکن چون متعاقب گردند متفق وملایم باشد ، چه ادراك نسب‌خفیفه برسبیل‌تدریج میسر تواند شد وآن سه‌قسم است : چون بعد **ا د** وآنرا طنینی گویند وبعد **ط** عبارت ازاو است ، ونسبت اثقل‌او باحد نسبت نه است باهشت که نسبت مثل وثمن باشد وچون بعد **ا ح** وآن‌را بعد **حـ** گویند ونسبت اثقل او باحد برمقتضی تقسیم صاحب ادوار نسبت ده است بانه بالتقریب وآن‌چه فرموده نسبت مثل وثلث خمس است که نسبت شانزده باپانزده باشد ، محل نظر و تأمل است وچون بعد **اب** وآنرابقیه‌وفضله گویند وبعد**ب** نیز گویند ونسبت او درسابق معلوم شد وآنچه صاحب ادوار میگوید نسبت بیست‌است‌بانوزده بالتقریب مبنی بر آن است که دویست وشصت به‌بیست قسم سیزده گانه‌منقسم می گردد وچون از مقسم چهار مخرج شود بالضروره در اقسام کسر واقع شود قسمت بالحقیقه صحیح نیفتد ونسبت تقریبی بود وبعد بقیه اصغر ابعاد بود زیرا که میان طرفین او نغمه دیگر نتوان یافت که چون بایکی ازآن‌دو مجموع گردد بعدی محصل شود چه تفاوت نغمتین بحدی رسد که احساس به‌ـ اختلاف ممکن نباشد واین سه قسم‌را ابعادصغری‌ولحنیات گویند ومادهٔجمیع

لحنها این سه بعدند چرا که سایر ابعاد تامنقسم نگردند باین سه بعدمستعمل نشوند واین واسطه ثلاثه لحنیه گفتند از **مد** وطایفه از ارباب عمل بعد **اه** وبعد اورا هم ازابعاد لحنیه اعتبار کرده‌اند واول را بعد **ه** گفته‌اند وثانی را بعد **و** وازبرای ابعاد شش گانه که نسبت میان نقال و حواد ایشان بیان شد مثالی باز نموده میشود براین صورت :



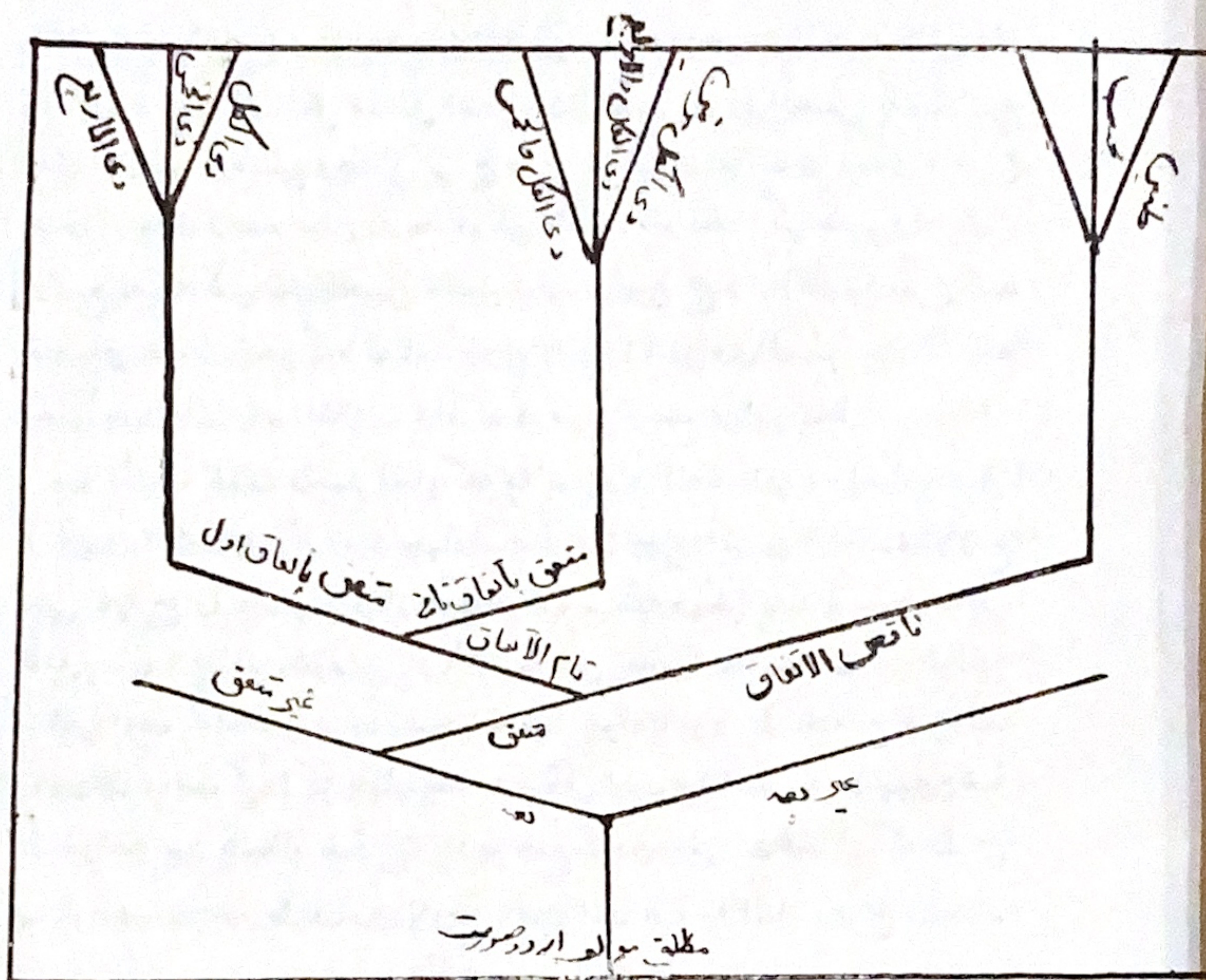
اما اهل این صناعت در نصف آخر وتر، سه بعد دیگر یافتند متفق،چون بعد **ا له** واین‌را ذی‌الکل‌مرتین خوانند ونسبت طرف اثقل او با احد نسبت چهار است بایکی چه نغمه‌اضعف نغمه **یح** است ونغمه **یح** ضعف نغمه **له** پس نغمه **ا** ضعف ضعف نغمه **له** باشد که چهار مثل است وذی‌الکل مرتین‌خوانند چه مجموع نغمات ثقال ونظایر آن ازحواد دراین نغمه موجودند پس گویا کل نغمات در او دوبار موجود شدند و لحنی را که ذی‌الکل مرتبه اولی برآن مشتمل باشد جمع تام خوانند ولحنی‌را که ذی‌الکل مرتین برآن‌مشتمل بود جمع تام کامل وچون بعد **ا ــ كه** وآنرا ذی‌الکل والاربع خوانند چه دوطرف این بعد مشتمل است بریك بعد ذی‌الکل ویك‌بعد ذی‌الاربع ونسبت اثقل او بااحد نسبت هشت است باسه که نسبت ضعف وثلثین است وچون‌بعد **اكح** و آنرا ذی‌الکل والخمس خوانند چه دو طرف این بعد مشتمل است بریك ذی‌الکل ویك ذی‌الخمس ونسبت اثقل او بااحد نسبت سه بود بایکی که نسبت ثلثه امثال است واز برای ابعاد نه‌گانه مثالی باز نمـوده میشود دراین‌صورت:



فصل

چون ابعاد نه‌گانه مذکوره بحسب‌صغر و کبرمختلفند که هریك‌نسبت بدیگری اصغر واکبر باشد واوسط می‌شود نسبت به دوبعدی که واقع‌است در دو طرف او منقسم میشود یکبار و اوساط و صغار . اما ابعاد کبری که مستعمل است نزد ارباب این صناعت چهار است : ۱ ـ بعد ذی‌الکل مرتین ۲ ـ بعد ذی‌الکل والخمس ۳ ـ بعد ذی الکل والاربع ٤ ـ بعد ذی الکل . واما ابعادوسطی دوبعداست: بعد ذی‌الخمس وبعد ذی‌الاربع اماابعادصغری سه‌است: ۱ ـ بعد طنینی ۲ ـ بعد مجنب ۳ ـ بعد بقیه . ملایم ترین ابعاد بعد ذی‌الکل باشد بعدازآن ذی‌الخمس بعدازآن‌ذی‌الاربع بعدازآن ابعادی که بعدازآنهاست بترتیب واما ذی‌الکل‌مرتین شبیه‌است به‌ذی‌الکل درمسموع. وذی‌الکل والخمس شبیه‌است به‌ذی‌الخمس. وذی‌الکل والاربع بذی‌الاربع

وبدانکه ذی‌الکل مرتبهٔ اولی وذی‌الخمس و ذی‌الاربع وثلاثه‌لحنیه را متفق باتفاق اول گویند ، بواسطه آنکه ملایمت‌طرفین بی‌واسطه‌دارند. اما آن‌سه بعد اول‌را تام‌الاتفاق گویند ، وثلثه لحنیه‌را ناقص‌الاتفاق گویند، بواسطه آنکه بذات خود درمبانی واقع نشوند . اما سه بعد دیگری راکه ذی‌الکل مرتین باشد وذی‌الکل والاربع متعلق‌باتفاق‌ثانی خوانند، بواسطه مشابهت این سه بعد هرآن ابعادرا که متفق‌اند باتفاق‌اول وازبرای زیادتی ایضاح صورت مطلق مؤلف از دو صوت. و اصناف ابعاد مذکوره شجره مرسوم گشت :



وگاه باشد که بعدی ببعدی مشتبه گردد بسبب اشتباه نغمهٔ بنظیرش، چنانکه احد ذی‌الاربع پیش از طرف اثقل استماع افتد اشتباه بذی‌الخمس واقع شود زیرا که چون نغمهٔ ا بعداز نغمهٔ ح مسموع شود و یح نظیر ا بود چنان نماید که ح یح شنود وهم‌چنین اگر درادای ذی‌الخمس ابتدا ازطرف احد باشد اشتباه بذی‌الاربع واقع شود چه سماع ا بعداز یا موهم آن‌است که با یح مسموع شده است وبنا براشتباه‌گاه بود که بعد متنافر متفق نماید بسبب غلطی که قوه ممیزه را واقع شود چه ازاتفاق تألیف نغمهٔ بنغمهٔ دیگر اتفاق تألیف آن نغمه بانظیرآن دیگری لازم‌نمیآید و پوشیده نیست که‌سبب اشتباه درصورتین قایم‌مقامی است.

فصل

بعداز تخریج دساتین وتعیین ابعاد متفقه وتحقیق نسب مفهوم شد که هرنغمه باثانیه خود بعد بقیه باشد، وباثالثه بعد ج، بارابعه بعد طنینی، و

باهشتم ذی‌الاربع ، وبایازدهم ذی‌الخمس ، وباهجدهم ذی‌الکل وعلی هذا القیاس. وچون ذی‌الکل مشتمل است برذی‌الخمس و ذی‌الخمس بذی‌الاربع وذی الاربع برطنینی وطنینی بر ج و ج بر ب اضافه بعدی ببعدی و طرح بعدی از بعدی وجمع میان دو بعد ممکن باشد ، چنانکه اگر طنینی‌را بذی ـ الاربع اضافه کنند ذی‌الخمس حاصل‌شود . وچون ج را ازطنینی طرح کنند بقیه باقی ماند و هرگاه که احد ذی‌الاربع را اثقل ذی‌الخمس سازند جمع پیدا آید وحال سایر اضافات وافراد درطرح وجمع براین مثال بود .

تألیف نغمات وجمع ابعاد گاه ملایم بود وگاه متنافر ، واسباب تنافر بر آن وجه که درادوار است چهاراست : اول تجاوز کردن ازاحدذی‌الاربع یعنی نغمه ح را در میان گذارد و مضراب برنغمه دیگر زنند و چون ناظر تأمل نماید ظاهر شود بر او که بر این تقدیر سه بعد ط بر توالی متنافر است چه احد بعد ط سیم نغمه ی خواهد بود در نغمهٔ ح متروك. وهم‌چنین واقف گردد که چهار بعد ح متنافر است چه احد بعد ح چهارم نغمهٔ ط خواهد بود باخلال نغمهٔ ح . دویم جمع کردن صغریات لحنیات که ط ج ب بود درمیان دو طرف ذی‌الاربع . سیم احد بقیه را اثقل بعد ج ساختند یعنی تقدیم بعد ب بر ج . چهارم‌دو بقیه‌علی التوالی آوردن چه بعد ب بالذات متنافر است ، وبجهة تألیف نغمات ملایم می‌نماید . و بعضی ازارباب عمل را درسبب بودن اول ودویم نظر است چه دایره می‌یابند که باوجود آن سبب ملایم است چنانکه ازاستادان پیشین نقل‌شده که دایره ج‌ط‌ط‌ج‌ج‌ط‌ج که نغمات او اج و ط یا یج‌یح باشد ملایم‌است باآنکه‌تجاوزازاحدذی‌الاربع دراو واقع شده وتصریح فرموده بملایمت ونغمه ح درآن موجود نیست ،و همچنین توالی چهاربعد ج را ازاسباب تنافر شمرده وسبب تنافر نیست‌چرا که دوشعبه همایون توالی چهار بعد ح نموده‌اند وتصریح فرموده بملایمت. ودرسبب چهارم نیز محل نظر و تأملست چه اگر توالی موصول برمحمول است آنچه صاحب ادوار میگوید قسم ب‌ح‌ط‌ب از اقسام ذی‌الاربع متنافر است بنا بروجود سه سبب اخیرغیرمستقیم باشد واگر مراد ازتوالی اعم‌است از موصول‌ومفصول باید که‌دایره بوسلیك ومثل آن چون عشاق ونوا متنافر بود وبطلان این ظاهر است ، مگر تقید بدان کنیم که در ذی‌الاربع واقع

است چنانکه جمیع لحنیات مقید بدین است، اگرچه در کلام قوم تصریح بدین تدقیق نیست .

فصل

در تألیف ملایم بعداز حفظ اسباب موجبه از برای تنافر منقسم میشود بعد ذی‌الاربع اول که از نغمه **ا** تا نغمه **ح** بود بهفت قسم ومنقسم میشود بعد ذی‌الخمس بنه قسم چنانکه شرط شود دراو عدم اجتماع ابعاد ثلثه لحنیه در ذی‌الاربع ثانی که دوطرف او دو نغمه **ح یه** بود و اینکه منتقل نشود بنغمه **یح** مگر از **یه** . پس نغمه **ح** ذات نسبتین باشد چه اورا اگر با نغمه **ا** اعتبار کنیم بعد ذی الاربع است و اگر با نغمه **یه** اعتبار کنیم هم بعد ذی‌الاربع است و چون فضل ذی الخمس بر ذی الاربع بین بعد طنینی است پس اگر به بعد **ا ح** که ذی الاربع اول است اضافه شود که از **ح** تا **یا** بود بعد ذی‌الخمس شود وهمچنین اگر به‌بعد ذی‌الاربع ثانی که **ح یه** بود اضافه شود که از **یه** تا **یح** بود نیز ذی‌الخمس شود . وچنانکه این دوشرط دو بعد ذی‌الخمس مراعات نشود و اعتبار نکنیم در او مگر حفظ طرفین که **ح یح** است ممکن است انقسام او بسیزده قسم ، اما تقسیم بعد ذی‌الاربع که سمات بطبقه اولی و ظاهر است که ابعاد کبری را باابعاد صغری تقسیم می کنیم. پس اول‌ابعاد مفروضه دراو یا **ط** یا **ج** یا **ب** خواهد بود چنانکه اول ابعاد **ط** باشد لازم است اتمام او یابدو بعد **طب** یا **بط** یا **جج** . و چنانکه اول ابعاد **ج** باشد لازم‌است اضافه شود یا **جط** یا **طج** یا **ججب**. وچنانکه اول‌ابعاد **ب** باشد لازم است اتمام بعد به‌دو بعد **ط** وبس . باعتبار آنکه اضافه **ج ط** یا **طج** موجب تنافر است . اما **ط ج** بجهت عدم رخاء بتمام قسمت ، پس محتاج‌است باضافه بعد بقیه که‌بعد **ب** باشد وحاصل‌میشود اخلال بتوقی سبب دویم وچهارم ازاسباب تنافر واما **جط** پس بجهت‌اخلال بتوقی سبب دویم وسیم وچهارم بنابراین منقسم میشود بعد ذی‌الاربع بهفت قسم وصور اقسام آن بانغمات والقاب دراین جدول نموده شده :

القاب	نغمات و ابعاد ح ز و ه د ج ب ا	ربع وتر
عشاق	ح د د ا ب ط ط	الاول
نوی	ح ه د ا ط ب ط	الثانی
بوسلیك	ح ه ب ا ط ط ب	الثالث
راست	ح و د ا ج ج ط	الرابع
نوروز	ح ه ج ا ط ج ج	الخامس
حجازی عراق	ح و ج ا ج ط ج	السادس
اصفهان	ح و ه ج ا ب ج ج ج	السابع

واین هفت قسم هرقسمی چهار نغمه است که حاصل است ازسه با بعد، مگر یك قسم که پنج نغمه است ازاین جهت مسمی شده به بعد ذی الاربع. اما تقسیم بعد ذی الخمس که متمم بعد ذی الکل ومسمی است بطبقه ثانیه پس او منقسم است بدوازده قسم بطریقیکه درجدول است با نغمات والقاب وصور اقسام.

القاب	نغمات وابعاد		
	يح يز يو يه يد يج يب يا ى ط ح		
عشاق	يح يه يد يا ح ط ب ط ط	الاول	
نوى	يح يه يب يا ح ط ط ب ط	الثانی	
بوسليك	يح يه يب ط ح ط ط ط ب	الثالث	
پنجگاه زابل	يح يه يج يا ح ط ط ج ط	الرابع	راست
عشيرا بشرط اضافه ط بر اول	يح يه يب ى ح ط ط ج ج	الخامس	حسينى
عزال	يح يه يج ى ح ط ج ط ج	السادس	حجازى
همايون بشرط حذف ط	يح يه يد يب ى ح ط ب ج ج ج	السابع	
پنجگاه زابل	يح يز يه يج يا ح ب ج ج ج ط	الثامن	اصفهان
روى عراق بشرط حذف ب	يح يز يه يج ى ح ب ج ج ط ج	التاسع	عراق
بزرگ	يح يز يد يا ى ح ج ج ط ب ج	العاشر	
زيرافكند بزرگ	يح يو يج يب ى ح ج ط ب ج ج	الحاديعشر	
نيريز صغير	يح يو يج يا ح ج ط ج ط	الثانيعشر	

این است جمیع اقسام طبقتین و نغمه اح یه یح درجمیع اقسام نه گانه موجود است ومسمی است این اقسام بنغمات ثابته و نغمه یه در بواقی مفقود است ومسمی است این اقسام بنغمات مبتدله وقسم عاشر متنافر می نماید که جمع شده در او میان ابعاد ثلثه لحنیه ولکن نظر بآنکه بعد بالکل مرکب است ازدو بعد ذی‌الاربع ویك بعد ط چنانکه تقسیم شود اولا بعد اح وبعد یا یح بدون جمع ابعاد ثلثه لحنیه وبعد ط که متمم بالکل است واقع‌سازند در وسط و قسمت کنند بدو بعد ح ب پس جمع میان ابعاد ثلثه لحنیه لازم نمیآید وچنانکه اضافه کنند هریك ازاین جماعت را دایره خوانند بدان‌سبب که اول نغمه ا است وآخر نغمه یح که قایم مقام ا است پس گویا از نغمه ا ابتداء شده وباز باو منتهی شده و لازم نیست که ابتدا دایماً در دوایر از ا باشد وانتها یح چه ازهرنغمه ازنغمات هفده گانه که ذی‌الکل بدان محیط است ابتدا کنند بارعایت ترتیب وباز بهمان نقطه منتهی شود دایره خواهد بود بی‌تفاوت نهایت این است که اهل این صناعت گویند که این دایره در غیرطبقه واقع شده ودرصورت اول که ابتدا ازنغمه ا بود در انتها نغمه یح گویند که دائره درطبقه خود واقع شده .

ژان کو کتو

وتأثیر او در موسیقی معاصر فرانسه

ژان کوکتو Jean Cocteau به سال ۱۸۹۱ در Maisons Laffitte (حومه پاریس) درخانواده‌ای متوسط ولی هنردوست متولد شد. کانون‌خانوادگی وی بزرگترین مشوق او درکارنویسندگی بود. درسال ۱۹۰۹ یعنی موقعیکه کوکتو ۱۶ سال بیش ازعمرش نمیگذشت «چراغ‌علاءالدین» را نوشت بعدبه‌ترتیب‌درسال ۱۹۱۰ «حکمران سبکسر» و در ۱۹۱۲ «رقص سوفوکل» را برشته تحریر درآورد.

باوجود این‌موفقیت‌ها، کوکتوی جوان بزودی درک کردکه احتیاج مبرمی به‌افق نامحدودتر وآزادی بیشتری درافکار خود دارد. ازاینجهت موفقیت‌های‌سریع گذشته خودرا نادیده‌گرفت ودنبال چیزهای‌تازه رفت. برای رسیدن به‌هدف‌خویش خودرا مجبور دیدکه به‌تمام فرمهای هنر «پیشرو» آشنائی پیدا کند.

وی هرچه بیشتر میجست کمتر به‌هدف نزدیک میشد، امااین‌جستجو بالاخره بی‌نتیجه نماند واو توانست بایکی ازموسیقی‌دانان بزرگ Expressionist اوائل قرن اخیر یعنی Eric Satie آشنا شود وگمشده خویش‌را بیابد.

این آشنائی تحول بزرگی درزندگی ژان کوکتو پدیدآورد. نویسنده جوان بطور عجیبی تحت تأثیر Satie وافکار مترقیانه او قرار گرفت. این تحول فکری ابتدای همان راهی بود که بعدها ژان کوکتو آنرا پیمود وادامه همین راه بود که افتخار راهنمائی وارشاد فکری نسل جوان فرانسه را باو بخشید.

هرچند ژان کوکتوی امروز دیگر ازموسیقی‌دانان تقریباً فاصله گرفته وبکار نویسندگی و تآتر پرداخته است ولی هیچ‌وقت نمیتوان نقش ویرا در « هدایت » فکری نسل جوان فرانسه وهمچنین تأثیر افکاراورا درموسیقی معاصر فرانسه نادیده گرفت. ازاینجهت جا دارد تاآنجاکه ممکن است بطورمختصر ازاین متفکر بزرگ فرانسوی بخصوص تأثیر افکار وی درموسیقی فرانسه صحبت بکنیم.

بعدازجنگ بین‌الملل اول تحولات بی‌سابقه‌ای در موسیقی فرانسه پدیدار گشت. نسل جوان فرانسوی کم کم درك کرده بود که موسیقی‌او راه وروش‌جدیدتری لازم دارد.

موسیقیدان فرانسوی سعی‌داشت که اثرات موسیقی واگنرراکه بمقیاس‌وسیعی درفرانسه ریشه دوانده بود از میان بردارد وهنری « نو» بنیاد کند. انقلاب هنری فرانسه فقط برضدواگنرصورت نگرفت بلکه موسیقی ملایم‌و نارسای Impressionism را هم شامل گردید.

طلایه دار این نهضت هنری ترقیخواهانه ژان کوکتو بود که میگفت « این تنها واگنر نیست که برای موسیقی فرانسه خطرناکست بلکه عوامل دیگری نیز از داخل موسیقی مارا درمعرض یك خطر جدی قرار داده است، ازجمله این خطرات راه وروشی است که افرادی مانند دبوسی وراول درفرانسه رواج داده‌اند. آنها همانطورکه Satie عقیده داشت قدیمی و « از مد افتاده » شده‌اند». ژان کوکتو میگفت درست‌است که موسیقی Satie ازنقطه نظر کمپوزیسیون وسایر اصول‌موسیقی درنظر منقدین چندان ارزشی ندارد ولی نباید فراموش کرد که حساب افکار ترقی‌خواهانه اورا نباید باحساب کمپوزیسیون او مخلوط کرد. لازم نیست ما بگوئیم Satie چه بود وچه کرد، همینقدر می‌دانیم که او متفکری بود روشن‌بین و مترقی و همین روشن‌بینی اوست که مارا مجبور میکندکه ازاو پیروی کنیم.

افکارو نظریات کوکتو برای‌اولین باردر کتابی بنام Le Cog et l'Arleguin که درسال ۱۹۱۶ منتشر شد که مورد استقبال عجیب فرانسویان قرارگرفت. این کتاب حاوی افکاروعقایدجدیدی بودکه کوکتو درباره هنر وبخصوص درباره‌موسیقی ابرازکرده بود.

دراین کتاب وی تمام افکار وعقاید خود را درباره موسیقی نو و اصولا هنر Avantgardist بطور صریحی بیان کرده بود این کتاب که سروصدای زیادی در

فرانسه براه انداخت بقدری آموزنده بود که هنوز هم مورداستفاده بسیاری از نویسندگان ومحققین هنری قرار میگیرد.

تقریباً دوسال بعدازانتشارکتاب مزبور درسال ۱۹۱۸ ومقارن باخاتمه جنگ بودکه عده‌ای ازموسیقی دانها وآهنگسازان فرانسوی تصمیم گرفتندکه راه و روش سابق‌را یکباره ترک کنند وبدنبال مکتبی بروندکه کوکتو بنیان‌گذار آن بود. این عده از موسیقی دانان‌که نام آنها در تاریخ موسیقی بنام Les Six معروف گردید عبارت بودند از:

Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc و Louis Durey, Germaine Tailleffere[۱].

وجه تسمیه Les Six برای‌اولین‌بار درسال ۱۹۱۹ توسط یك‌روزنامه نگار فرانسوی زبانزد خاص وعام‌گردید، جریان ازاین قرار بودکه روزنامه‌نویس فوق‌الذکرکه‌کارش نوشتن اخبار هنری بود مقاله‌ای نوشت تحت عنوان Satieet Les Six Français واین‌مقاله بعدازاجرای‌کنسرتی ازآثار این شش‌آهنگساز نگاشته شد. باوجودیکه شش‌آهنگساز بااین‌نامگذاری بطور جدی وعلنی بمبارزه برخاستند اما ازنشر ورواج آن درمیان‌مردم نتوانستند جلوبگیرند واین‌نام برای همیشه بروی آنها باقی ماند. علت مخالفت آنها بااسم Les Six احتراز واعراض ازایجاداین توهم بودکه آنان‌باتقلید ودنباله‌روی‌کورکورانه ازیکدیگر، ازیك روش‌دسته‌جمعی پیروی میکنند.

طولی نکشیدکه شش آهنگساز باانتشارکتابی بنام Album des Six که شامل قطعاتی برای پیانو از خود شش‌نفر بود رسماً نامگذاری Les Six را صحه گذاشتند.

گسترش افکار این شش‌نفر فقط وفقط مرهون زحمات بی‌شائبه کوکتو بود، چه وی درکنفرانسهائیکه درباره هنر جدید بخصوص موسیقی‌جدید فرانسه میدادبه‌روش این عده اشاره میکرد.

علاوه براین کوکتو تشکیلات بسیار منظمی برای اجرای‌کنسرتهائی ازآثار این شش‌نفر بوجودآورده بود وبرای شناساندن آنها ازهیچ‌کمکی فروگذار نمیکرد.

مجالس کنسرت و سخنرانی این گروه مرکز تجمع طرفداران هنر پیشرو (Avantgardist) شده بود وبسیاری ازآنان دریك آتلیه نقاشی درمحله «مون‌

۱ـ روایات دیگری هستند که این عده را یعنی Les Six را با کمی تغییر نام‌برده‌اند یعنی

D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, E. Satie, G. Tailleffere G. Auric. (Moser Lex. 7951. P. 7094)

پارناس» پاریس گرد هم میآمدند . این عده درحقیقت هسته مرکزی افکارمترقیانه و بنیان‌گذار هنر پیشرو ومترقی بشمار میرفتند .

بطور قطع اگر کوکتو نبود وهنرمندانی‌راکه بعدازجنگ دچار هرج ومرج و سوء هاضمه فکری عجیبی شده بودند راهنمائی نمیکرد سرنوشت موسیقی فرانسه نامعلوم بود . همینقدر میتوان گفت کوکتو توانست موسیقی فرانسه‌را اززوال‌ونابودی نجات بدهد . برای نیل باین هدف ، وی مجبور بود محدودیتی برای هنر فرانسه ایجادکند و باقواعد وضوابطی آنرا دریك چهاردیواری قرار دهد . این محدودیت بیك تعبیر عبارت از مرکزیتی بودکه برهبری کوکتو و باکمك وهمکاری Les Six برای ارشاد هنرمندان جوان فرانسوی بوجودآمد ، واین ارشاد بحقیقت، انقـلابی بودکه برای نجات هنر فرانسه از آنارشیسم وهرج‌ومرج بعدازجنگ اروپا برباشد رستاخیز کوکتو و یارانش هنرو بخصوص‌موسیقی فرانسه‌را ازسراشیبی زوال‌وانحطاط نجات داد .

گروه شش نفری (Les Six) تحت رهبری کوکتو کار پرمسئولیت‌هدایت افکاررا باموفقیت وبدون وقفه ادامه‌میدادند. آنها تاحدود زیادی توانستندموسیقی فرانسه‌را ازواگنریسم وامپرسیونیسم رهائی بخشیده و برای هنرمندان فـرانسوی سرمشق باشند . تذکر این نکته در اینجا لازم‌است‌که خودکوکتو هم بطور اجتناب ناپذیری تحت تأثیرگروه شش نفری قرارگرفت وازافکار آنها درتدوین آثار خود استفاده شایانی برد .

راه وروشی که کوکتو درتدوین‌آثار خود پیش‌گرفت تااندازه‌ای تحت‌تأثیر Satie وافکار وی بخصوص تئوری « سادگی درهنر » قرارداشت .

کوکتو به Satie و افکار آزادمنش او علاقه خاصی پیداکرده بود ، علاقه مفرط به Mystifikation یعنی (استفاده ازخوش باوری طرف برای القاء چیزـ های مسخره باو) اتحاد عجیبی بین آندو بوجودآورده بود وآنها از اینکه عالمی را دست انداخته وبه‌تعجب واداشته بودند بسی خوشحال وشادمان بودند .

Satie عادت داشت‌که روی بعضی از آثار خود اسامی مسخره‌ای بگذارد. وی هدف دیگری جز دست انداختن افکار قدیمی و«سانتیمانتال» نداشت . کوکتو درباره این عناوین مسخره Satie میگویدکه‌اینها فقط وفقط طعنه‌های‌تمسخرآمیزی علیه‌دبوسی‌واسامی بی‌مزه‌و بی‌معنی‌اومثل Trasse des Audiences au Clair de lune, یا La Cathédrale engloutie, یا Les Pas sur la neige وغیره میباشند .

این نوع انتقاد ازدبوسی ممکن است درزمان حاضر تعجب‌آور نباشد ولـی نباید ازنظر دور داشت‌که انتقاد شجاعانه کوکتو ازدبوسی زمانی صورت گرفت‌که



« ژان کوکتو » درپشت پیانو وگروه شش نفری ازچپ براست :
« داریوس میلو » ، « ژرژ آریک » ، « آرتور اونگر » ، « ژرمن تالیفر » ، « فرانسیس پولن » و « لوئیز دوری »

جوانان فرانسه و موسیقی آن کشور بطور دربست تحت تأثیر موسیقی دبوسی و همقطارانش قرار داشتند.

گروه شش نفری و کوکتو (تحت نفوذ غیرمستقیم استراوینسکی) تصمیم داشتند بهمان نحو با بتهائی مثل دبوسی و راول بمبارزه برخیزند که پیکاسو Picasso و براك Brague دررشته نقاشی علم مبارزه‌را علیه امپرسیونیستها برافراشته بودند. این نکته هم ناگفته نماند که کوکتو ازدوستان بسیار نزدیك وصمیمی دبوسی بود (وهنوز هم بپاس دوستی و رفاقت قدیم برای شخص او احترام قائل است!) اما او برای نجات هنر فرانسه ازابتذال وانحطاط مجبور بود جانب دوستی‌را رها کند و بتهائی مثل دبوسی وراول‌را بشکند

درسال ۱۹۱۳ کوکتو برای اولین بار قطعه Le Sacre du Primteps استراوینسکی‌را شنید. این موسیقی‌جدید تأثیر بسیاری درکوکتو کرد بطوریکه‌رساله Potómak وی‌که بعدازشنیدن اثر فوق برشته تحریردرآمد بطور تردید ناپذیری مؤید این تأثیراست.

قطعه استراوینسکی «تازگی» را درموسیقی واردکرده بود وپیشاهنگ هنر جدید آهنگسازی بشمار میرفت. کوکتو توانست بااستعداد ذاتی خود آنرا بخوبی درك کرده وافکار خودرا باآن مطابقت بدهد ولی ناگفته نماندکه بعدها خوداسترا- وینسکی واثرش ازنیش قلم کوکتو محفوظ نماندند. هدف اشارات کوکتو دررساله Le Cog et L'Arleguin به Lyrisme sauvage و Mystisisme sauvage انتقاداتی به‌استراوینسکی بود وهمین اشارات و کنایات او باعث نارضائی خاطـر آهنگساز بزرگ گردید. برای او خیلی مشکل بودکه دراوان کار یعنی موقعیکه سعی داشت راه جدیدی برای موسیقی نو هموارکند به‌تضاد عقیده بانویسنده‌ای مانند ژان‌کوکتو برخوردنماید. ولی چیزیکه بیشترازهمه کوکتورا ناراحت کرده‌بود لاتینه کردن موسیقی توسط استراوینسکی بودکه درنظر کوکتو انتقادآمیز جلوه می‌کرد. کوکتو بـه موسیقی استراوینسکی ایمان کاملـی داشت ولی معتقد بود که هرچند موسیقی او قدمی بجلو بشمار میرود ولی لاتینه کردن موسیقی درعوض دوقدم بعقب برگشتن محسوب میشود. انتقادات فوق مدتها ادامه داشت و کوکتو درنظریه خود هیچگونه گذشتی قائل نمیشد تا اینکه بالاخره استراوینسکی توانست بـا اجـرای Oedipus Rex برای همیشه نظر موافق کوکتورا بسوی خود جلب کند.

بعداز جنگ بین‌الملل اول یعنی دراواخر سال ۱۹۱۸ بودکه کوکتو موفق شد باهمکاری یکی ازپیانیست‌های بزرگ ودوست بسیارنزدیکش Jean Wiener در پاریس کلوپ شبانه‌ای بنام Boeufsurletoit دائرکند. این کلوپ همـانطور که انتظار میرفت کم‌کم بصورت وعده‌گاه وپاتوق جوانانی شدکه ازطرفداران‌جدی

تحول وتطور هنری بشمار میرفتند. درهمین مکان بودکه گروه بیشتری از جوانان باافکار نو آشنا میشدند وسپس بسهم خود درمقام نشر واشاعه آن برمیآمدند.

در سال ۱۹۱۹ ساتی باکمك های شایان کوکتو توانست باله معروف خود را بنام Parade بمعرض اجرا درآورد.

یکسال بعد یعنی در ۱۹۲۰ باله معروف Le Boeufsurletoit اثر داریوس میلو باهمکاری مجدانه کوکتو آماده اجرا گردید. رل اصلی این باله را دلقك (Claivn)معروف‌سیرك Médrano بنام Fratellini بعهده‌داشت که بخوبی ازعهده اجرای آن برآمد ومورد استقبال اهالی پاریس قرارگرفت. منظور اصلی این باله در درجه اول تمسخر افکار امپرسیونیستی اوائل قرن اخیر بود یعنی همان طرز فکر مشترکی که باعث ایجاددوستی بین‌کوکتو وساتی گردیده بود. ولی‌دراین باله کوکتو برای دست انداختن افکار قدیمی دست بدامن یك‌فیگور زنده یعنی «دلقك» شده بود. درست است که وی میخواست بدینوسیله یکی از فیگور های فراموش شده هنر تاتر یعنی همان دلقك‌را دوباره زنده‌کند، ولی او دراین باله‌بایك تیر دونشان زد وتوانست عقاید باطنی خودرا توأم باجرأت وابتکار در قالب یك نمایشنامه اظهارنماید. این نکته‌را هم نباید فراموش‌کردکه وجود دلقك درهنر قبل ازکوکتو هم مورد استفاده قرار میگرفت مثلا پیکاسو دربسیاری ازآثار نقاشی‌خود ازفیگور دلقك‌یافیگورهای «دلقك‌وار» برای ابرازافکار درونی استفاده‌کرده‌وهنوز هم دلقك یکی ازفیگورهای اصلی هنر معاصر میباشد.

در سال ۱۹۲٤ باله Les Biches اثر F. Poulenc که قطعه‌ای جالب ومبتکرانه بود وباروح «تازه‌طلب» مردم پاریس وفق‌میداد، باهمکاری ژان‌کوکتو بمعرض اجرا درآمد.

درهمان سال «ژرژآریك» موفق شد که باله Les Fâcheux را بازهم باکمك های پرارزش‌کوکتو بروی صحنه بیاورد. با نفوذی‌که‌کوکتو در «اریك» داشت سعی‌کرد باکمك وی تاآنجائیکه مقدور است باافکار قدیمی و مطرودگذشته مبارزه‌کند.

همکاری‌کوکتو وگروه شش‌نفری سبب‌آشنائی تدریجی مردم پاریس‌وفرانسه باهنر جدیدی شدکه تاآن زمان بکلی برای ایشان بیگانه بود. درست است‌افرادی مانند استراوینسکی قبلا این راه‌را طی کرده وبه‌هدفهای‌پیروزمندانه‌ای رسیده‌بودند ولی این پیروزی ها کافی بنظر نمیرسید. هنر جدید احتیاج به مبلغی مانندکوکتو داشت. اگرکوکتو نبود سرنوشت هنر جدید هم باین زودیها معلوم نمیگشت، چون او بودکه قلم توانا ومغز متفکر خودرا بطور دربست در اختیار هنرجدید بخصوص موسیقی قرار داد وتوانست آنرا زودتر ازآنچه بتصور میآمد به‌جهانیان‌بشناساند. ازجمله‌افکاروی «مدرنیزه» کردن اساتیر قدیم بود. ازآثار ادبی‌وی‌که بگذریم در

اشعار Oedipus Rex و Antigone که درسال ۱۹۲۸ بترتیب برای استراوینسکی و اونگر نوشته شده است باکوشش آشکار کوکتو برای زنده کردن اساطیر روبرو میشویم .

باگذشت زمان و بخصوص بعدازمرگ «ساتی» گروه‌هنری شش نفری پراکنده شدند و باتوشه ایکه طی سالهای همکاری باکوکتوفراهم کرده بودند هریك ازگوشه‌ای فرارفتند . شاید برای این‌افراد یادآوری کارهای گذشته کمی بچه گانه یا بهتر بگوئیم « شیطنت‌های دوره جوانی » تلقی گردد ولی هیچیك از آنان تاکنون مجاهدات و راهنمائیها و کمك‌های بی‌شائبه ژان‌کوکتورا درراه نجات هنر فرانسه و رهبری آن بسوی یك هدف مترقیانه انکار نمی کنند .

شعله‌ای که کوکتو برافروخت روشنی بخش راه پرافتخاری در چشم‌انداز هنر بشری شد. او نه‌فقط راه‌را نشان داد بلکه برای اثبات صحت و استقامت راه خود نیزکوشش کرد :

کوکتو مجبور بود افکار وعقایدخودرا خیلی بزرگترازآنچه هست‌وبصورت کاریکاتورهائی برای جلب نظر مردم جلوه‌گر سازد . و همین طرزکار باعث‌گردید که چکیده افکار او امروز راهنمای هرهنرمند جوان فرانسوی باشد .

او نمیخواست که موسیقی فقط مجموعه‌ای ازملودی‌های مختلف و بیان‌حالات آنها باشد و برسرآن بود که ارزش هنری موسیقی را از معیارهای مبتذل و منحط بدور نگهدارد .

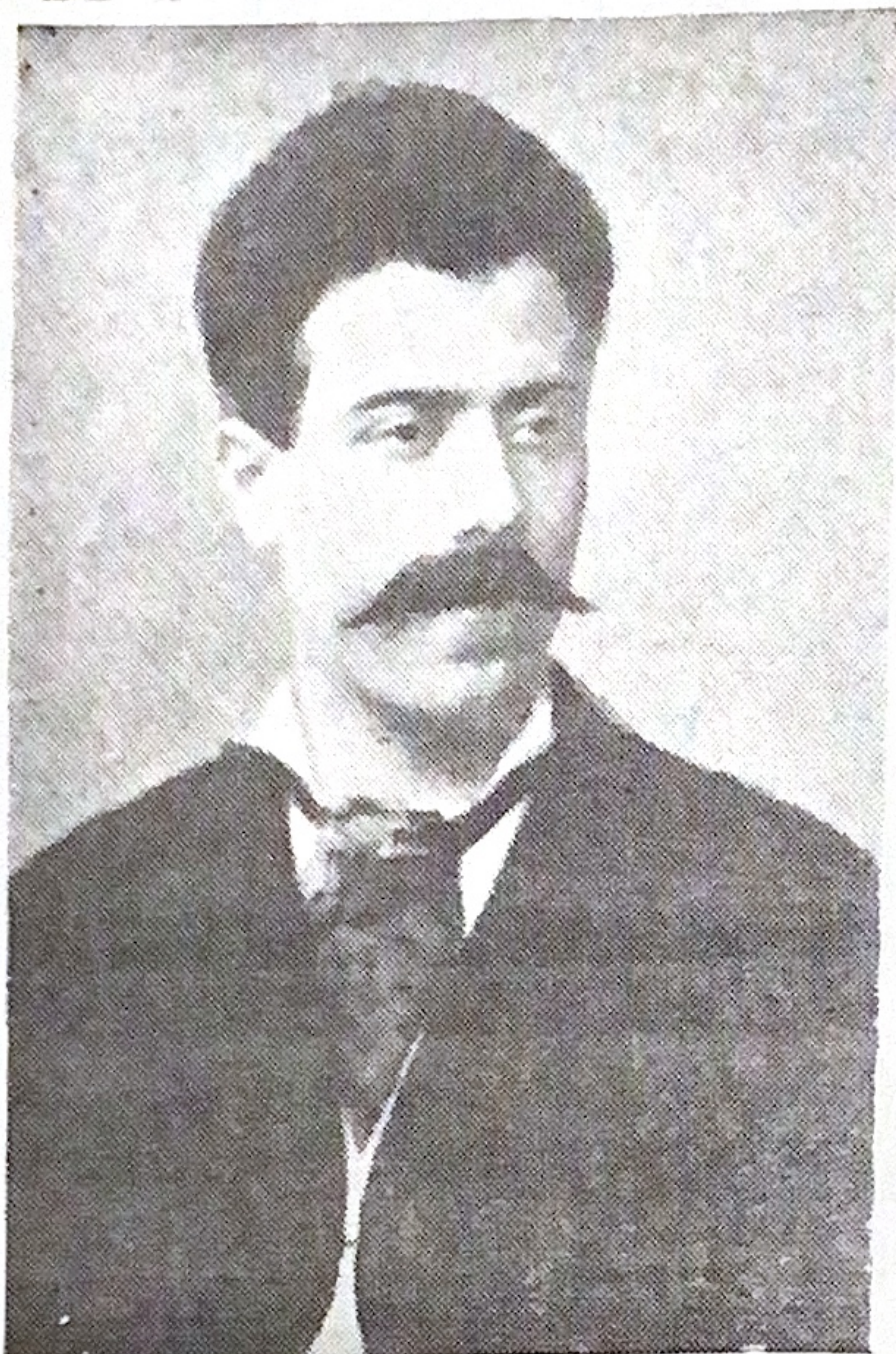
او بخوبی درك‌کرده بودکه موسیقی ازعناصر بزرگ رهبری یك جامعه‌می‌باشد و از اینکه این عنصر رهبری‌کننده موجودی مبتذل و گمراه‌کننده گردیده بود رنج میبرد .

مدتهاست که دیگر ازکوکتو وموسیقی‌وگروه شش‌نفری سخنی درمیان‌نیست. اما ارزش افکار وتأثیرکوشش‌ها ومجاهدات‌او درعظمت واعتلاء هنرموسیقی‌فرانسه فراموش شدنی نخواهد بود .

(فهرست تمام‌نوشته‌ها واشعاریکه ژان‌کوکتو برای موسیقی سروده وهمچنین فهرست تمام آثار موسیقی‌که آهنگسازان‌مختلف روی اشعارکوکتو ساخته‌اندموجود ودراختیار نگارنده این سطور است ومیتواند مورد استفاده علاقمندان قرارگیرد)

دکتر خاچی

برای تنظیم مقاله فوق ازترجمه آلمانی رساله ژان‌کوکتو نوشته Jourdan Morhang که در M.G,G. بچاپ رسیده استفاده شده است .



گوستاو مالر، آثار وشخصیت هنری وی

بمناسبت صدمین سال تولد او

هنری‌که فقط وفقط بر اساس گستاخی و تازه‌جوئی پدیدآید، محکوم به فناست. هنری میتواند جاودان ماند که معنای عمیق و عواطف پرارزش انسانی را درخود داشته باشد. آنچه‌که آثار خدایان و بزرگان هنر را جاوید میسازد، غنای این آثار درقدرت خلاقه، درعمق‌احساس وازهمه بیشتر درزیبائی هنری‌است‌که اصولا فناناپذیراست. پیرایه‌های باصطلاح «جالب» یك اثر هنری، باگذشت زمان بی‌اثرمیشود، اما استخوان بندی زیبا واستوارآن برجای‌میماند. بهمین‌دلیل عظمتی‌که‌آثار «گوستاومالر» را جلوه می‌بخشد، تنها درتازگی‌ها وبدایع کم‌نظیر وجنبهٔ مبالغه‌گوئی و ماجراجوئی‌آن آثار نیست، بلکه دراینست‌که این بدایع فنی بازیبائی، با روح، باعوامل عمیق وپرمعنی جوش خورده است وواحد موسیقی اورا

پدیدآورده است . قدرت آفرینش هنری، احساس عمیق بشری و فهم و درایت فوق‌العاده‌اش درموسیقی به‌آثاراو زندگی جاویدان بخشیده است و این زندگی نه‌تنها بامرگ وی پایان نیافته بلکه تا دنیا دنیاست جاودان خواهد ماند .

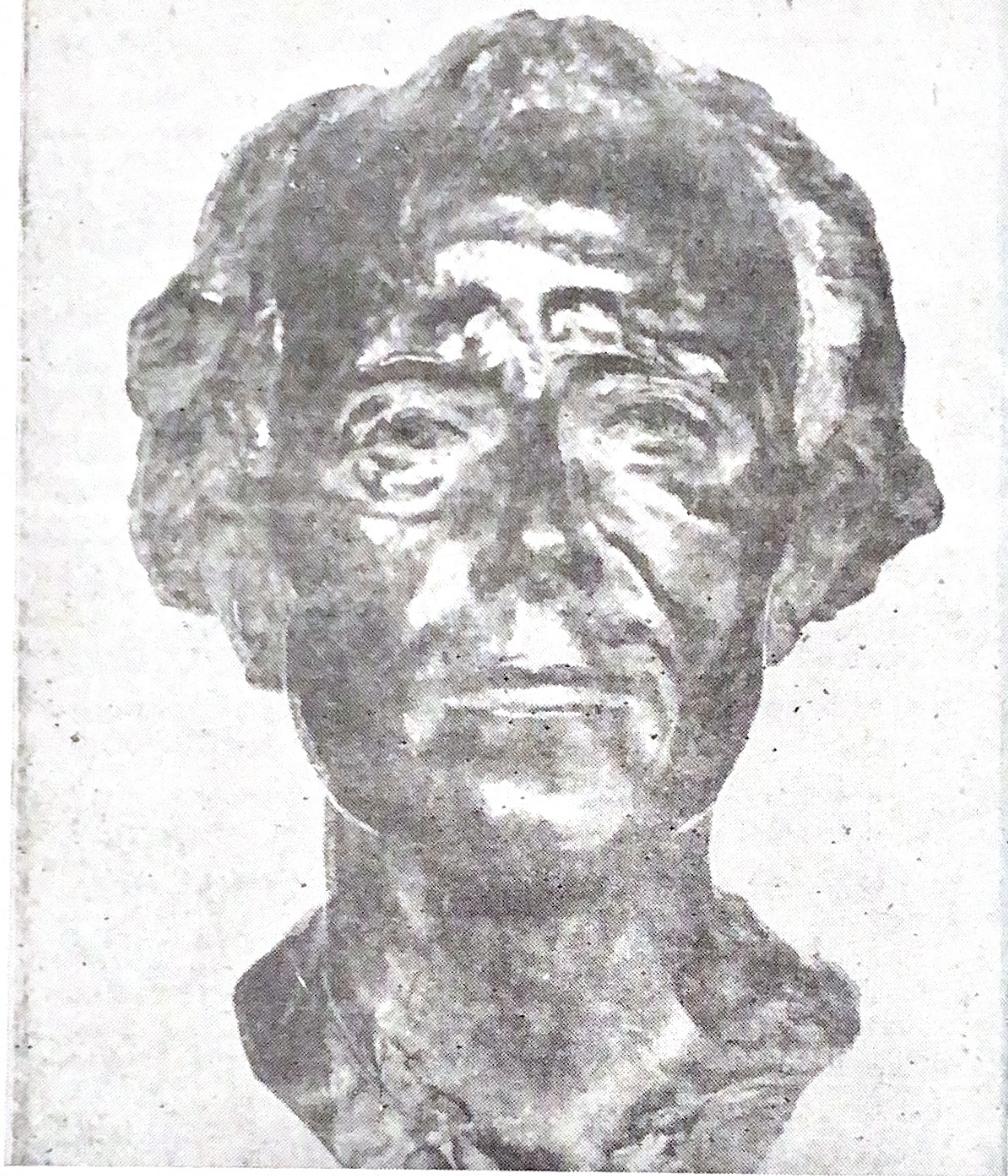
برونو والتر
Bruno Walter

بعدازدورهٔ خفقانی که‌درزندگی‌هنری‌اروپا، بعلت‌جنگ دوم‌جهانی پدیدارشد، دوباره نام گوستاومالر ، بهمراه آثار او درمحافل هنری ومردم هنرپرور و هنر-دوست طنین افکند . کنسرتهای مخصوص برای اجراء آثار وی تشکیل یافت و هم امسال مراسم صدمین سال تولد او دراتریش ودرتمام اروپا و امریکا با تشریفات خاص ، برپا گردید .

گوستاو مالر ، روز هفتم ژوئیه ۱۸۶۰ در « کالیشت Kalicht » (یك دهکدهٔ کوچك اتریشی) در نزدیکی مرز چکسلواکی متولد شد . پدر وی « برنارد مالر » ، مرد نسبتاً فقیری بودکه برای امرار معاش خانواده‌اش بسیار میکوشید و بهمین سبب ، ازراه فروشندگی به‌تجارت راه برد و ثروتی فراوان بچنگ آورد . برخلاف زنش «ماریامالر» که تنی رنجور وروحی ظریف و خسته داشت ، خود او دارای طبعی خشن بود ، ولی زن وفرزندانش را صمیمانه می‌پرستید . خانوادهٔ مالر، صاحب دوازده فرزند شدکه «گوستاو» دومین آنها بود. اندك زمانی پس‌ازتولدوی خانوادهٔ او به‌شهر کوچکی بنام «ایگلدو» در نزدیکی محل تولدش نقل مکان کرد. استعداد موسیقی گوستاو مالر از ایام کودکی درخشان بود . در سن پانزده سالگی پدرش اورا به «وین» آورد ووی درکنسرواتوار این شهر تحت‌نظر استادانی‌چون «اپشتاین» و «کرن» و «فوك» بتحصیل پیانو، هارمونی و کمپوزیسیون پرداخت.

ضمناً به‌تحصیل دردبیرستان نیز ادامه داد وپس‌ازگرفتن دیپلم ، دردانشگاه وین به‌تحصیل فلسفه وتاریخ موسیقی مشغول شد. دراین ایام گوستاومالر با آنتون بروکنر آشنائی ونزدیکی پیداکرد و این آشنائی چنان صمیمانه بودکه «بروکنر» کار تکمیل یك رپرتوار ازسنفنی‌سوم خودرا که برای نواختن باپیانو ساخته شده‌بود، به‌این جوان مستعد سپرد.

از همدرسان او درکنسرواتوار میتوان هوگوولف Hugo Wolf و هانس روت H. Rott و از دوستان جوانی‌اش شاعر معروف «لیپسنر» ودکتر فروینه را نام بردکه مکاتبهٔ بعدی آنان بامالر زمینهٔ بیوگرافیها و افکاریست کـه درکتابهای مربوط به‌او منعکس شده است . ازآثار وی دراین‌ایام چیزی دردست نیست‌همینقدر



میدانیم که چند «لید» ، یك کوارتت و یك کوئینتت برای پیانو وسازهای زهی ومقداری نقشه وطرح برای ساختن یك اپرا دردست او بوده که فعلا نشانی از آنها نیست.

اولین آثاری که ازو باقی مانده، عبارت است از یك اثر سه قطعه‌ای افسانه‌ای، و مجموعهٔ غزلهائی که باسم « آواز شکایت ها » (Das Klagende Lied) مشهور است . پس از پایان کنسرواتوار واخذ دیپلم، مسئلهٔ بزرگ ومهم تأمین معاش برای گوستاو مالر پیش آمد . ازآنجائیکه تیرامید او برای شرکت درمسابقهٔ آهنگ‌ـ سازان وربودن جائزه‌ای که وی، قطعهٔ آواز شکایت‌را برای آن ساخته بود، به‌سنگ خورد، تصمیم گرفت که راه هنری خودرا به رهبری ارکستر به‌پیوندد . چندسالی با رهبری ارکستر اپراهای کوچك وتعلیم خصوصی شاگردان روزگار گذرانید ودرسال ۱۸۸۳ اولین قرارداد نسبتاً بزرگ خودرا بااپرای «کاسل» درآلمان منعقد کرد . او درآنجا مجال کافی داشت تاهنر خاص خودرا دراجراء آثار بزرگان نشان‌دهدو

کم‌کم ازاطراف زمزمه‌های مساعد و انتقادات مثبت را دربارهٔ کار خود برانگیزد.
بسال ۱۸۸۵ به‌اپرای پراك وازآنجا به‌لایپزیك رفت.

درلایپزیك بانوادهٔ آهنگساز فقیدآلمانی «کارل‌ماریافون‌وبر» K. M. V. Weber آشنا شد وازروی طرحهای موجود، چند اثر ناتمام اورا پایان داد.

روح عصبی وجسم ناتوان او باشرائط نامساعد لایپزیگ سازگاری نداشت وسلامت او درخطربود، به‌این جهت درسال ۱۸۸۸ قرارداد خودرا باآن اپرافسخ کرد وشهرت فوق‌العاده‌اش باعث شدکه او را به ریاست اپرای سلطنتی بوداپست منصوب کنند.

نام و کار «گوستاومالر» دراندك زمانی، شهرت اپرای بوداپست‌راجهانگیر ساخت. یوهان براهمس که «دون‌ژوان» اثرموتسارت‌رابه‌رهبری «مالر» دربوداپست شنیده بود گفت: «هرکه میخواهد دون ژوان را آنطوریکه موتسارت خلق‌کرده است بشنود، باید به‌بوداپست برود.»

«مالر» بسال ۱۸۹۱ قبل‌ازسرآمدن قانونی قراردادش بااپرای بوداپست، براثر تغییرات سیاسی ناگزیر ازترك شغل خودگردید و بعنوان رهبر ارکستر به‌هامبورگ دعوت شد تازیرنظر وتحت‌ریاست پولینی Polini تاسال ۱۸۹۶ درآن شهر بماند. درآنجا وی‌هنرمندان و موسیقی‌دانان درجهٔ یك وخواننده‌های درخشانی دراختیار داشت که بعدها برخی ازآنهارا به‌اپرای سلطنتی وین فرا خواند.

«گوستاومالر» درطی‌اقامت‌خود درهامبورگ با «برونووالتر» (نویسندهٔ مقدمه) که امروز، بزرگترین رهبرارکستر جهان است آشناشد وباوی‌طرح‌دوستی ناگسستنی و جاودانی ریخت. وی درآلمان مذهب خودرا تغییر داد وکاتولیك شد، ضمناً پس‌از مرگ اولیاء خودکه به‌سال ۱۸۸۹ اتفاق افتاد، سرپرستی ده‌خواهرو برادر کوچکش‌را بعهده‌گرفت. بزرگترین خواهراو «ژوستین» که بعداً با «آرنولد روزه» رئیس ارکستر سلطنتی وین ازدواج کرد، خانه و زندگی اورا اداره میکرد.

به‌سال ۱۸۹۷، افتخار ریاست اپرای سلطنتی وین به‌گوستاومالر داده‌شد و رؤیای دیرین او صورت تحقق‌گرفت، «مالر» به آرزویش رسیده بود و شاهد مقصودرا دربرداشت. باکار خستگی‌ناپذیری‌که وی وهمکارانش‌را تاپای‌جان، خسته میکرد چنان برنامه‌هائی اجراکردکه ازآن پس، هرگز گوش وچشم اهل هنرازچنان لذائذ معنوی بهره‌مند نشده است. او اپرای وین‌را که تاآن‌وقت جنبهٔ یك‌تفریحگاه اشرافی داشت به‌یك نمایشگاه هنری بزرگ مبدل‌ساخت.

شیوهٔ اجرای او درآثارگلوك، موتسارت، بتهوون وواگنر، بخصوص‌اپرای «تریستان وایزولد» Tristan und Isolde درهمهٔ تماشاگرانی که در آن ایام سعادت دیدن وشنیدن آن‌آثاررا داشته‌اند، تأثیری جاودان‌گذاشته است.

گروه نخبه‌ای ازخوانندگان ، نوازندگان وهنرمندان وطراحان باعلاقه و صداقت کامل درخدمت او بودند . جدال او با « سرهم بندیهای هنری » آشتی ـ ناپذیر بود و بهمین دلیل کم کم حسودانی پیداشدندکه ازترقی او رنج میبردند و در راهش سنگ میانداختند . اینگونه کارشکنی‌ها طبع‌حساس اورا خسته کرد وسرانجام ناگزیرش ساخت که به‌سال ۱۹۰۷ صحنهٔ مقدس پیروزیهایش‌را ترک گوید.

در مورد آفرینش کارهای هنری باید گفت که وی فقط دو ماه درسال برای استراحت دیگر وقت آزاد داشت زیرا دربقیهٔ ایام سال به‌وی‌مهلت انجام چنین کارـ هائی داده نمی‌شد . وی اکثر تابستانهارا تازمان حیات پدر ومادرش در «ایگلدو» و بعداً درکناردریای آترزه (Attersee) درنزدیکی زالسبورگ‌میگذرانید. درهمین جا بود که سنفنی دوم و سوم خود را بوجود آورد ، بعداً دارای ملکی در کنار Wörthersee شد و این مکان برای او ، زنش آلما و دو دخترش استراحتگاه دائمی بود. دراین‌جا درطول سالهای ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۶ وی سنفنی‌های پنج تاهشت خودرا پرداخت .

سال ۱۹۰۷ سال دشواری‌برای گوستاو مالربود. تقدیر وی‌را ببازی گرفت، دختر پنج‌ساله‌اش که اولاد ارشد او بود درگذشت وپزشکان درخود او بیماری‌قلبی سراغ کردند وازگردشهای طولانی وپیاده‌روی درطبیعت که فوق‌العاده موردعلاقهٔ او بود ، بازش داشتند . همچنین کناره‌گیری از اپرای سلطنتی دلخواه او نبود؛ وی آخرین‌بار دراکتبر ۱۹۰۷ ارکستری‌را درآن اپرا رهبری کرد. پس‌ازاستعفای‌وی، اپرای نیویورک «متروپولیتن»قرارداد پرسودی‌را برای‌رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک به‌او پیشنهادکرد . «مالر» پذیرفت، زیرا میل داشت که برای بهبود وضع مادی خود درروزگار سالخوردگی ، بازهم فعالیت‌کند ولی بدبختانه فقط‌چندصباحی ازعمر وی باقی بود ودرهمین چند صباح بودکه باشهرت فراوانی که داشت به مقام رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک رسید .

در «توبلدوخ» ، یعنی مکانی‌که وی تابستانهایش‌را میگذرانید اثر بزرگ وجاویدان کورال خود را بنام « غزلی اززمین Das Lied von der Erde » بوجود آورد . همچنین طرح و نقشهٔ سنفنی دهم را ریخت و سنفنی نهمش‌را بپایان رسانید . «مالر» پس‌ازاولین اجراء سنفنی‌هشتمش‌که درمونیخ برهبری خوداونواخته شد وباتوفیقی بزرگ روبروگشت ، یکباردیگر به امریکا سفرکرد. درآنجا وضع مزاجی‌اش رو بوخامت‌گذاشت واورا مجبور به‌استراحت و بعداً مراجعت به پاریس کرد، زیرا اطباء فرانسوی عقیده داشتند که می توانند با شیوهٔ جدید معالجه اورا بهبود بخشند . ولی همه زحمات ایشان بیهوده بود . گوستاومالر را بنا به تقاضای خود او به‌وین آوردند ودرهمین شهر بودکه روز هیجدهم ماه مه ۱۹۱۱ چشم از جهان فروبست .



« گوستاو مالر » درسال ۱۹۱۷

شخصیت هنری و آثار

برای درك شخصیت هنری « مالر » باید زمان و اجتماع و اوضاع تاریخی خاصی‌را که وی متعلق به‌آن بود، درنظر گرفت. درزمانی که مالر میزیست، تاریخ بشر دستخوش دگرگونی شد و ناچار پدیده‌های روحی بشر مثل موسیقی و ادبیات ازین دگرگونی بی‌نصیب نماند، خاصه موسیقی که زبان‌گویای احساس‌عالی‌ولطیف انسانی است، خیلی زود تحت تأثیر عوامل خارجی قرارگرفت و آنها را در خود منعکس ساخت. تغییرات بدیهی و قطعی موسیقی که ازآغاز قرن‌کنونی شروع شده

است مسلماً براثر مخاطراتی که روح وجسم و معنویات انسانی‌را تهدید میکند (و دراین نیم‌قرن به‌منتها درجهٔ‌خود رسیده‌است) ارتباط مستقیمی دارد . درآثار گوستاو مالر بخوبی میتوان دریافت که وی از کلیهٔ حواشی و تزئینات موزیك چشم پوشیده وتمام قوای خودرا صرف وضوح معنا ومفهوم وساختمان موزیکی Construction musicale کرده است و برای دست یافتن به این مقصود به زمان ودورهٔ کلاسیك (قبل از « واگنر ») برگشته و توسل جسته است و این خود یکی ازخصوصیات « مکتب موسیقی وین » است .

بااینحال نمی‌توان منکرشدکه «مالر» خواه‌ناخواه روش واگنررادرموسیقی دنبال وتکمیل کرده است . کسانی که درعصر واگنر عقیده داشتندکه بسط و تکامل در ارکستراسیون بالاتر از حدود واگنر امکان ندارد و شیوهٔ اورا منتهای استادی میدانستند با شنیدن موسیقی مالر به‌اشتباه خود پی بردند وموسیقی‌دانان بنام عصرما که پس ازمالر بدنیاآمده‌اند (مانند « آرنولد شونبرگ » و « آلبان برگ ») اورا استاد والهام‌بخش خود ومکمل مکتب جدید موسیقی میدانند . زبانی که‌استادان بزرگ گذشته ، افکار هنرمندانه‌خودرا به‌وسیلهٔ آن بیان میکردند برای گفتن تفکرات تازهٔ «مالر» کافی ورسا نبود واصولا باآن مغایرت داشت . میبایستی زبان‌گویا و تازه‌تری پدیدآید که بران‌تر و تیزتر باشدوعمیقتر دراعماق‌وجود بشر تأثیر کند. جالب‌است که حتی خود «مالر» هم‌گاهی تحت تأثیر تخیلات عمیق هنری خود قرار میگرفت و بهمین دلیل ازابتدا میکوشیدکه درمقابل اینگونه تأثرات ، وسیلهٔ دفاعی، یك‌سپر و یك‌مرهم بیابد تادردی‌راکه می‌بایستی بدیگران انتقال دهد، تسکین بخشد. بزرگترین خدمتی‌که او درمورد موسیقی مذهبی انجام داد این‌بودکه آواز مقدس عید روح ـ القدس را بنام Veni Creator Spiritus با ادراك فیلسوفانه‌ای درآمیخت و ، تا جاویدترین اثر ادبی آلمان یعنی صحنه آخر نمایش «فاوست» اثرگوته پیوند داد وهردورا ازنو زنده ساخت .

محور احساس وافکار«مالر» بسیاررنگین ووسیع است و بهمین‌جهت‌دریافت موسیقی او برای‌کسانی‌که احساساتی معدود و محدود دارند در آغازکار، خالی از اشکال نیست . درآثار او انتقاد صریح و عمیق باپاکی وسادگی کودکانه ونیز با ایمانی بی‌تزلزل توأم است و اعتماد بنفس ذاتی او دوشادوش این احساسات متضاد دربیان روشن وزیبای افکار یاری‌اش میکنند .

خصوصیات تغییرناپذیر هنری او درهمان نخستین آثارش نیز ظاهر میشوند: لحن محلی ، ریتم مارش واختلاط مشخص «ماژور» و «مینور» ، درآثار او بارزو مشخص است ، علاوه براین استفاده ازتونالیته های اولیه وگامهای کلیسائی مانند Phrygisch نیز ازمشخصات «مالر» است . بخصوص چون «مالر» مطالب‌وافکار تازه‌ای داشت‌که برای بیان آنها میبایستی ازقالب‌های تازه استفاده‌کند ، مجبوربود

که لهجه و لحن خودرا ساده‌تر برگزینند، و چون بسط و توضیح درموسیقی، بدرجهٔ عالی رسیده بود، تم اصلی میبایستی کوتاه وساده باشد تافهم موسیقی اورا دشوار نکند.

یکی دیگر ازمشخصات «مالر» تبحر او در ترکیب‌بندی ورنگ‌آمیزی آهنگها وغزلهای محلی «Volks lied» است که درهیچیك ازنغمه‌پردازان اتریشی وآلمانی معاصر دیده‌نمی‌شود. او درسرودن این نوع آهنگها فوق‌العاده مقتدر بود وآثاروی دراین زمینه باوجود کمال‌فنی تأثیری‌همانند یك آهنگ‌ساده و بی‌آلایش‌محلی‌دارند وی ازاین عناصر زیبا درسنفنی‌هایش نیز استفاده بسیار کرده است. بکاربردن ریتم مارش درموسیقی «مالر» شاید دال برروح قوی وطبع مسلط وی باشد. میدانیدکه مارش‌گویای نیرو، قدرت عمل واستطاعت فوق بشری است چه درجهت مثبت وچه درجهت منفی، وشاید این تمایل به‌ریتم منظم وقوی مارش ازگستاخی فطری اوکه قدرت بیان داشتن و عرضه‌کردن افکار تازه را به او داده بود، سرچشمه میگیرد. شاید تااندازه‌ای هم بتوانیم که این مطلب را به‌ماجراهای روزگارکودکی او نسبت دهیم زیرا منزلش درنزدیکی‌محل تمرین‌های‌نظامی سربازان امپراطوری قرارداشت ودرآن ایام بکرات، علاقمندانه به‌آهنگهای زیبا ومؤثر نظامی‌گوش میداد.

رابطهٔ عمیقی «مالر» را به «شوبرت» میپیوندد، نه‌تنها درمورد سنفنی‌های او، بلکه در زمینهٔ لیدسازی. درآثار «مالر» هم مانند کارهای «شوبرت» خلوص احساسات وطبیعی بودن بیان موسیقی، باقدرت واطمینان مسحورکننده‌ای بهم می-پیوندد. اکثر لید های مالر روی مجموعهٔ اشعار «آرنیم» و «برنتانو» ساخته و بهمراهی ارکستر نواخته شده است. ازمعروفترین آنها مجموعهٔ « نای سحرآمیز کودك Des Knaben Wun der horn » است تمایل‌گوستاومالربه‌این‌اشعار بسبب معنای بلند وبیان سادهٔ آنها بود و باید گفت‌که کمتر شاعری ازچنین موهبت بزرگی برخوردار شده است.

سیر تکامل هنری در «مالر» نیز از « درون‌نگری » به « برون نگری » انجامیده‌است. «مالر» این‌دوره‌را بسرعت‌درنوردید. مسلماً هرفردآدمی وبخصوص هنرمند در بند وقایع و حوادثی است‌که براو میگذرد. «مالر» چنین وقایعی‌را در سنفنی اول ودرمجموعهٔ « غزلهای سوارجوان » (۸۸-۱۸۸٤) نقل‌کرده است و اکثر این وقایع شامل یك ماجرای دردناك عشقی ومخاطرات آنست‌که درقالب‌آواز های محلی وبیانات ساده ریخته شده است. درسنفنی اول، «مالر» غزل « امروز صبح .. هنگامی‌که ازکشتزار میگذشتم » تم اساسی مومان اول‌را تشکیل میدهد و شرح‌حال یك جوان دهاتی بی‌غم وخوشحال است‌که بسراغ کار خود میرود، درحالیکه غزل چهارم این سنفنی بنام « درخیابان، نارونی سایه افکنده بود » دردناك‌وغم-انگیز است. و سرانجام، درقسمت آخر این سنفنی تصمیم وجرأت آدمی درمقابل



محل کار «گوستاو مالر» درکنار Attersee

نیروی کوبندهٔ تقدیر ، سر بلند می کند و موفق به آرام کردن درد ها و گذراندن مخاطرات میشود .

درسنفنی‌های دوم تا چهارم او ارتباط محکمی با « نای سحر آمیز کودک » محسوس است. در «موومان» دوم وسوم سنفنی ۲ ، علاوه برار کستراسیون« بتهوون وار» صوت آدمی به‌زبان موسیقی کمك می کند. یك صدای «متسوسپرانو» آوای غم انگیز ومؤثر « پرتوهـای نخستین Urlicht » را میخواند. درآوازآخرین بنام « قلب من تو هم قیام خواهی کرد » اطمینان به بقای معنوی جهان ، به منتهای قدرت خود می رسد .

نیروی خلاقه سنفنی سوم ، از طبیعت الهام گرفته است . هرچند «مالر» به‌ـ هریك ازموومان‌های این سنفنی نامی جداگانه داده بود اما بعد مجبور شدکه آنها را حذف کند زیرا این توضیحات بجای آسان کردن فهم موسیقی وی، به‌آن آسیب رسانید . موسیقی «مالر» را باید بدون تفسیر دریافت و تنها از لحاظ هنری بدان

نگاه کرد نه توأم باتوضیحات ادبی ! چهارمین سنفنی او نیز باسومین، بستگی دارد، زیرا علاوه براین که تم های مختلف ، این دوسنفنی‌را بهم مربوط می کنند، قسمت آواز آخرین آن بنام « ما از موهبات آسمانـی لذت می بریم » دراصل جزئی از موومان سوم سنفنی ۳ بوده و « آنچه کودکی برای من تعریف می کند » نام داشته است . این چهار سنفنی که پرلود اول آثار «مالر» را تشکیل میدهند از نظرکلی فوق‌العاده بهم شبیه هستند واندك وجه مشترکی باآثار موتسارت دارند.

باوجود این که « سنفنی پنجم » فقط دوسال پس‌ازپایان‌سنفنی ٤ ساخته‌شده است درآن تغییرات محسوس ومؤثری دیده میشود . مالر در این اثر ، وهمچنین در دوسنفنی بعدی خود ازپیوستن لغت وشعر به‌موسیقی چشم‌پوشی میکند واثری کامل‌تر وبسیط‌تر باتکیه به‌عوامل و عناصر موسیقی می آفریند . اما همانطور که بتهوون بزرگ گفته است : « موسیقی الهام بزرگی است که برتر ازهرعقل وفلسفه‌ای قرار دارد». بیان‌موسیقی «مالر» دراین آثار بافلسفه‌ای عالی و بزرگ توأم است. تغییر روش کار او نـه تنها در زمینهٔ Instrumentation است ، بلکـه افکار وی نیز، بطور وضوح دراین‌آثار تشریح شده‌است. «مالر» به برجسته کردن وجلوه‌دادن مطالب وافکار اصلی هرموومان توجه بیشتری نموده است . بعدازین سنفنی «مالر» ازفن‌کنترپوئن که درسنفنی چهارم به اختصار از آن استفاده‌کرده بود، بیشتر بهره میجوید ودرسنفنی نهم آن‌را بحد اعلای تکامل میرساند. یکی‌ازمشخصات هرهنرمند بزرگ درك پیش‌رس او درمسائلی است که معمولا بریکی دو نسل بعد معلوم‌میگردد. «مالر» درسنفنی چهارم خود بنام « سنفنی تراژیك »که درسال ۱۹۰٤ بوجودآمد از مصائبی سخن میگوید که ده‌سال بعد یعنی در ۱۹۱٤ بصورت بلای جنگ برسر آدمیان آمد. تسلط عجیب‌او به‌فورم‌های موسیقی بیش‌ازهمه درفینال این‌سنفنی‌بچشم میخورد که باوجود طول غیرعادی خود (۸۲۲ تاکت‌که اجراء آن نیم ساعت طول می کشد) حتی یك نکتهٔ کوچك خالی ازعمق ومعنا ندارد وکمترنظیر این‌اثردرتاریخ موسیقی دیده شده است .

همانطوری که سنفنی سوم گویای ارتباط عمیق او باطبیعت است ، سنفنی‌هفتم نیز این بستگی‌را تأیید می کند . موومان‌اول به‌فورم یك‌سنات‌است ، بامقدمه آرامی Einleitung شروع میشود وذهن‌را برای تم اصلی آماده میکند و بعد به الگرو منتهی میشود . در موومانهای دوم وسوم واپسین تأثیر مکتب «رمانتیك» محسوس است و لطف و ظرافتی سحرآمیز و شاعـرانه اتمسفر موسیقی‌را پر می کند . در روندو-فینال ، مجدداً آنچه که «مالر» در مورد مکافات بشر پیش‌بینی کرده بود و تا بامروز هم همه‌را درآتش نگهداشته‌است ، احساس میشود . میتوان گفت که درمیان آثار او Instrumentation این اثر ازهمه کاردیده‌تر ومثبت‌تر است .

در سنفونی هشتم ، دوباره «مالر» بشعر متوسل میشود وبنظر خود او این

سنفنی بزرگترین اثری است که خلق گرده وحقیقتاًهم نمیتوان تأثیر معجز آسا وگیرندهٔ آن‌را بشرطی که اجراء آن صحیح ودقیق باشدمنکر شد. «مالر» دراینجا قدرت‌فنی موزیکال خـود را بخدمت آرمانهای بشری گـذاشته است . در مومان اول بطوری که ذکـر شد ، آواز مذهبی Veni Creator spiritus راآورده است ومومان دوم شامل آخرین سن‌از «فاوست» اثر گوته است . ضربات‌شدید تقدیر پس از اتمام این سنفنی به مالر وارد آمد : مرگ طفلش ، کناره‌گیری از اپرای سلطنتی وین وکسالت‌خود او .



از نظر سبك ، این دواثرکه در دوره‌های کوتاهی بین سالهای ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ خلق شدند از کلیه آثار دیگر وی‌متفاوتند. نخستین قطعه‌ازاین دو اثر « غزلی از زمین Das Lied von der Erde » است‌که امروز ازمشهورترین آثار اوست. دراینجا هم‌کلام و شعر راه یافتن به‌دنیای موسیقی‌را آسان‌تر می کند. ایندفعه اشعار ، ازمجموعه‌های‌کهن‌چینی انتخاب شده ودرآنها وداع اززمین بالحنی مؤثر بیان‌گردیده است . دربعضی قطعات این‌اثر ، موسیقی ظرافت ونرمی یك‌قطعه موسیقی مجلسی‌را پیدا می کند.

درسنفنی نهم ، دریچه‌های احساسی تازه برماگشوده میشود . بشر دیگر آن موجود بیچاره که دست بسته درقیدوبند تقدیر است ، نیست ، او مافوق همهٔ‌عادیات قرار گرفته و فقط شاهدگذران آنهاست . این اندیشهٔ جدید وغیرعادی او مستلزم قالبی تازه‌وعجیب‌بود. دومومان خارجی (اول‌وآخر) که «تمپوی» آنهافوق‌العاده آرام است تضاد عجیبی نسبت به دومومان متحرك وپرجنبش وسط (دوم و سوم) دارند ، قدرت فلسفی این‌اثر آنقدر زیاداست‌که شنونده‌را بدنبال خود درکشمکش‌ها می برد وباآرامش‌ها ، صفا می بخشد .

« گوستاومالر » درحین کار روی سنفنی دهمش ، دنیا را بدرود گفت ، تنها مومان موجود این سنفنی ، فوق‌العاده بسیط ودرحکم یك اثر هنری کامل است‌که در «تمپوی» آداجیو نوشته‌شده. این مومان‌ومومان اول سنفنی نهم اززیباترین آثاری است‌که اصولا در زمینهٔ مـوسیقی بوجود آمده است وشنیدن‌آن تأثر عمیقی در هر شنونده ایجاد می کند وآن تأثر ازآنروست‌که چنین اثرفنانا‌پذیری ناتمام‌مانده‌است.

اقتباس ونوشته : ژاله‌گوهری

چگونه نغمه‌پردازان جوان، در «اردوهای موسیقی» پرورش می‌یابند؟

نام «موسیقی» که زمانی با نام «زمستان» آمیخته بود، اکنون در ماههای گرم تابستان نیز توجه دوستداران و علاقمندان‌را بسوی خود جلب میکند.

اکنون، درامریکا تابستان‌را باید فصل موسیقی خواند. فستیوال های مختلف از اپرا گرفته تا جاز وسنفونی وموسیقی مجلسی درمناطق روستائی و ییلاقی یادرسایهٔ آسمانخراشها برای دوستداران این هنر ترتیب می یابد.

اما کوششهائی که درزمینه موسیقی بهنگام تابستان انجام میگیرد، جنبه دیگری نیز داردکه خالی ازاهمیت نیست وآن اردوهای موسیقی است. نظریهٔ ایجاد چنین اردوهائی تازه‌گی ندارد، چه در ۳۰ سال قبل برای اولین بار این کلاسهای تابستانی ایجاد شده وتاکنون برای موسیقی دانان جوان امریکائی همواره وسیلهٔ مفیدی برای آموزش این هنر بشمار رفته است.

بدیهی است که اردوهای موسیقی تنها وسیله برای تدریس این هنر درفصل تابستان نیست. اغلب دانشگاهها و مدارس موسیقی برنامه های مخصوص تابستانی دارند. مثلا دانشگاه مری‌لند برای دانشجویان سیکل دوم برنامهٔ مخصوصی ترتیب

داده است که همهٔ ایشان میتوانند درآن شرکت جویند . دانشگاه پرینستون نیز برای نغمه پردازان جوان که دراین هنر تبحری پیدا کرده‌اند یك برنامهٔ تابستانی مخصوص تنظیم کرده است . از ۳۰ تن موسیقی‌دان که اغلب آنها آهنگساز میباشند دعوت‌شده است تادر بارهٔ مباحث اساسی موسیقی ومشکلات موجود دراین زمینه سخنرانی کنند، درمیان این گروه «راجرسشننر»و«الیوت کارتر»را میتوان‌نام‌برد. همچنین از «کارل بریگر بلـوم داهل» موسیقی دان سوئدی نیز دعوت شده است که در این دانشگاه سخنرانی کند .

کلاسهای تابستانی موسیقی هرسال بیش‌از سال پیش مورد استقبال موسیقی‌دانان حرفه‌ای وآماتور واقع میگردودعدهٔ زیادتری به ۲۵۰ اردوی تابستانی موسیقی که درسراسر کشور پراکنده شده ، روی میآورند .

دلیل آنهم واضح است زیرا طبقهٔ موسیقیدانان جوان باشرکت درارکسترها واپراها نه‌تنها وسیله‌ای‌برای‌تمرین بدست میآورند بلکه براثر کارکردن باآهنگ‌سازان وموسیقیدانان بزرگ درمحیط آزاد وخالی از هرگونه قیدوبند برمعلومات خود، چندان‌که می‌توانند می‌افزایند . بعبارت دیگر هم تفریح میکنند و هـم درس میخوانند .

بعضی ازاین اردوهای موسیقی‌براثر ترتیب‌دادن فستیوال‌های بزرگ‌شهرت بین‌المللی یافته‌اند . مرکز موسیقی برکشایر واقع درماساچوست که مدت بیست‌سال است فعالیت های خود را ادامه میدهد ومدرسهٔ موسیقی اسپن واقع درکلورادو از این قبیل مدارس بشمارمیروند . دراین مدارس تابستانی کلاسهای مختلف ازابتدائی گرفته تاعالی ترتیب یافته است .

دربعضی ازاین اردوها غیرازموسیقی سایر هنر ها نیز تدریس میشود . یکی ازاین مراکز ، مرکز هنری آیدل وایلد واقع در کالیفرنیا است که اکنون دهمین سالگرد تأسیس خودرا جشن میگیرد .

دراین مرکزعلاوه بربرنامه‌های تابستانی‌موسیقی ، برنامه‌هائی برای‌تدریس هنرهای رقص وتئاتر و نمایشنامه‌نویسی وعکاسی نیز ترتیب داده‌اند وبرای حصول اطمینان ازسلامت جسمانی دانشجویان ، وسایـل مخصوص بازی و ورزش‌را هم در دسترس ایشان نهاده‌اند .

ولی اغلب این اردوها به‌تدریس رشته‌های‌مختلف موسیقی ازقبیل‌سازشناسی، آهنگ‌سازی ، هارمونی وتئوری اختصاص دارد ودانشجویان این رشته‌هاراکودکان دهساله تاجوانان بیست ساله تشکیل میدهند . یکی‌ازکهن‌ترین و بزرگترین این‌قبیل اردوها ، اردوی‌ملی‌موسیقی درنزدیکی اینترلاکن‌درمیشیگان است که درسال۱۹۲۸ بهمت یك معلم موسیقی فداکار بنام ژوزف مادی تاسیس یافته وهمه‌ساله برنامه‌های آن وسعت بیشتری پیداکرده است چنانکه امروز ۱۲۰۰ نفر دختروپسر بااستعداد دراین مدرسه بتحصیل رشتهٔ موسیقی اشتغال دارند

تعدادی ازاین اردوها برنامه‌های درسی خودرا فقط بیکی ازرشته‌های موسیقی اختصاص داده‌اند. اردوی تابستانی هارپ کلنی واقع در «مین» و مدرسه موسیقی «مارلبورو» که فقط موسیقی مجلسی را تدریس میکند و مدرسهٔ موسیقی لئونکس واقع درماساچوست که برنامه‌های آن به‌تدریس جاز اختصاص دارد، ازاین قبیلند.

تاچهارسال قبل مدرسه‌ای بنام مدرسهٔ جاز درامریکا وجود نداشت ولی هر سال چندین کنفرانس دربارهٔ جاز وموسیقی عامیانه در لئونکس ترتیب داده میشد و درضمن این کنفرانسها، موسیقی‌دانانی که طرفدار شیوهٔ کلاسیک بودند و هنرمندانی که موسیقی مدرن جاز را دوست میداشتند، مدت چندین هفته بایکدیگر به مباحثه میپرداختند وبراثر همین کنفرانسها احتیاج به‌تأسیس یك مدرسه جاز برای موسیقی‌دانان جوان احساس شد ودرنتیجه، مدرسهٔ مزبور افتتاح گردید.

شرطی که برای ورود به‌این مدرسه قیدشده، داشتن استعداد دررشتهٔ موسیقی جاز است وباین ترتیب برای گسترش و پیشرفت این موسیقـی نشاط آور قدمهای اساسی برداشته شده‌است.

« اریش موریتز فون هورن بوستل »

در ۲۵ فوریه سال ۱۸۷۷ کودکی چشم بجهان گشود که سال‌ها بعد با نبوغ خود چشم مردم جهان‌را خیره ساخت. این کودك « اریش موریتز فون هورن بوستل »۱ نام داشت. مادر وی (هلن ماگنوس) در شمار خوانندگان طراز اول بود و پدرش ازقضات درجه اول دادگستری محسوب می‌شد.

« هورن بوستل » اولین درس موسیقی‌را ابتدا ازمادر هنرمند خود و سپس ازدوست نزدیك خانواده‌اش « یوهان برامس » گرفت وچون استعداد ذاتی‌وشنوائی او خارق‌العاده بود وی‌را بدست « ماندی چوسکی » ۲ سپردند تادروس‌هارمونی و آهنگسازی‌را باو بیاموزد.

سالی چند پس‌ازآن ، باآنکه « هورن بوستل » موسیقی‌دان خوبی شده‌بود وخانه پدری او یك کانون‌کوچك هنری بشمار میرفت ؛ عازم هایدلبرگ شد و در رشته شیمی مشغول تحصیل‌گردید ودرهمانجا بودکه دکترای خود را در رشتهٔ شیمی گرفت.

---

۱ – Erich Mauritz von Hornbostel

۲ – E. Mandyczewsky

پس از خاتمه تحصیلات به برلین رفت و نزد «موزیکولوگ» مشهور «کارل شتومپف»[1] به فراگرفتن «موزیکولوژی» مشغول شد. دیری نپائید که روابط استاد و شاگرد صمیمانه شد و «هورن بوستل» که توانسته بود نبوغ خودرا یکبار دیگر نشان دهد، بعنوان همکار ومعاون استاد خود شروع بکار کرد.

بزودی فعالیت‌های جدی وخستگی ناپذیر «هورن بوستل» شروع شد این فعالیت‌ها عبارت بود از تحقیق دررشته‌های روانشناسی آزمایشی[2] و «موزیکولوژی» تطبیقی[3].

«موزیکولوژی» تطبیقی در سال ۱۸۹۰ بصوت نوینی در امریکا جلوه‌گر شد. «هورن‌بوستل» برآن شد که این فرم جدید را اقتباس نموده وآنرا بصورت تازه‌تری که امروز بنام «اتنو موزیکولوژی» معروف است، درآورد. چند سال بعد بالاخره استاد وهمکار یعنی «شتومپف» و «هورن‌بوستل» موفق شدند برای اولین‌بار پلی برروی موسیقی و «اتنولوژی» زده واز آمیزش آندو علم «اتنو-موزیکولوژی» را بوجود آورند که امروز از ارکان مهم فلسفه و موزیکولوژی محسوب می‌شود.

درهمان زمان یکی ازدوستان صمیمی این دوهمکار که شغل اصلی وی پزشک بیماریهای زنانه بود و «اتوابراهام»[4] نام داشت، شروع بهمکاری باآنان نمود. «هورن بوستل» وهمکارانش اولین تحقیقات جمعی خود را درانستیتوی روانشناسی دانشگاه برلین آغاز نمودند. سه ماه بعد متفقاً باین نتیجه رسیدندکه برای بسط تحقیقات وادامه کار چاره‌ای جز متوسل شدن به ماشین‌آلات ضبط صدا ندارند؛ از اینرو بلافاصله دست به‌تهیه اولین دستگاه «فونوگراف»[5] زدند؛ علاوه برآن شروع بجمع‌آوری آهنگهای مختلفی از اطراف و اکناف جهان نمودند. بزودی کار ضبط وجمع‌آوری آهنگها بالاگرفت ودیری نپائیدکه دستگاه کاملی ساخته شد که بنام «فونوگرام آرشیو» معروف است.

گرچه کار مداوم وتحقیقات دامنه‌دار «هورن بوستل» وهمکارانش درخفا وبدون سروصدا انجام می‌شد، طولی نکشیدکه مطالعات آنان و بخصوص «هورن بوستل» مورد توجه دانشمندان واستادان دانشگاه برلین واقع شد و بنا به پیشنهاد

---

۱ – Carl Stumpf

۲ – Experimentelle Psychologie

۳ – Vergleichende Musikwissenschaft

۴ – Otto Abraham

۵ – اولین دستگاه «فونوگراف» که مورد استفاده «هورن بوستل» و همکارانش قرارگرفت بوسیله ادیسون ساخته شده بود. این دستگاه بامقدار زیادی لوله‌های ضبط‌صوت خوشبختانه درجنگ اخیر آسیب ندید و اینک درانستیتوی موزیکولوژی دانشگاه شهرکلن وجود دارد.

آنان درسال ۱۹۱۷ « هورن بوستل » باستادی دانشگاه برلین انتخاب گردید.

« هورن بوستل » ترجیح می‌داد که به تحقیقات خود ادامه دهد، بهمین جهت بتدریس دردانشگاه علاقه زیادی نشان نداد؛ باوجود این توانست رشتهٔ «موزیکو-لوژی» تطبیقی‌را برای اولین‌بار بعنوان یکرشته‌خاص جزو دروس دانشگاه بگنجاند وشاگردانی دررشتهٔ «موزیکولوژی» تطبیقی تربیت کند.

بزودی فارغ‌التحصیلان این دانشکده درممالك مختلف اروپا وامریکامتفرق شدند و بتدریس موزیکولوژی دردانشگاههای‌مهم جهان پرداختند. درواقع پیشرفت کار « مـوزیکولوژی » بخصوص « موزیکـولوژی » تطبیقی که بعدها بصـورت « اتنوموزیکولوژی » در آمد، دردرجه اول مرهون گردانندگان دانشگاه برلین بود، زیراآنان ارزش این علم نوظهوررا بخوبی می‌دانستند ووسایل کاررا بی دریغ در اختیار « هورن بوستل » وهمکارانش گذاشتند.

دراواسط جنگ بین‌المللی اول فعالیت‌های انستیتوی موزیکولوژی نوبنیاد برلین تقریباً راکدماند؛ چه دراین زمان «هورن‌بوستل» بخدمت سربازی‌فراخوانده شد. وی ابتدا افسر توپخانه بود ولی طولی نکشیدکه اسیر دشمن شد. مدتی بعد آزادگردید و به آلمان بازگشت. این بار اورا به نیروی‌دریائی منتقل کردند وتاپایان جنگ دریك زیردریائی مشغول خدمت بود.

درگیرودار جنگ نیز «هورن‌بوستل» ازفعالیت‌های علمی خود دست نکشید وچه بساکه درجبهه‌های جنگ نیز دستگاه فونوگراف خودرا ازخود دور نمی‌کرد و آنرا همه‌جا بهمراه خود می‌برد. اودرطول مدت سربازی‌موفق به‌ضبط آثارموسیقی پرارزشی گردید؛ حتی درروزهائی‌که اسیر بود آهنگهای محلی اقوام مختلفی را که درهمان بازداشتگاه بسر می‌بردند، ضبط می‌کرد و کلکسیون جالبی بـرای آرشیو خود تهیه نمود.

بعدها جمع‌آوری این آهنگهاکه جزو فعالیت‌های دوران جنگ او محسوب می‌شد سروصدای زیادی دراروپا براه انداخت. تجزیه و تحلیل هائی‌که « هورن بوستل » روی این آهنگها بعمل آورده بود بقدری جالب وآموزنده است‌که هنوز هم مورداستفاده محققین موسیقی قرار می‌گیرد.

« هورن‌بوستل » دررشته علوم طبیعی نیز موفقیت زیادی‌کسب‌کرد. تحقیقات او دراین رشته عبارتند از: مطالعـاتی درباره حس سامعه انسان ازنظر فیزیکی و روانشناسی و نیز پژوهش‌هائی راجع به‌حس شامهٔ موجودات از نظر فیزیولوژی و روانشناسی.

مطالعات‌وی درقسمت‌های غیرموزیکولوژی صرفاً اتلاف وقت یاکسب‌شهرت نبود؛ بلکه هدف او پیشرفت کار موزیکولوژی بود.

ازجمله مطالعات دیگری‌که « هورن بوستل » برای پیشرفت کار خود بدان دست زد تحقیقاتی درباره زبان وخط اقوام مختلف بود. وی می‌خواست ازاین راه

بهتر و بیشتر به افکار ملل پی برد تادرسایه آن، موسیقی آنهاراکه زائیدهٔ همان‌افکار است ، نیکوتر بشناسد .

« هورن بوستل » نتیجه تحقیقات خودرا مرتب بروی کاغذ می آورد وعقیده داشت که حتی صحبت های خصوصی وخودمانی‌را هم باید برشته تحریر درآورد تا درصورت لزوم روزی بکار آید . نامه‌های خصوصی « هورن بوستل » که تقریباً همهٔ آنها جمع‌آوری شده است بسیار طولانی ورساله مانند است و در آنها او بخوبی نشان داده است که یك نامه خصوصی نیز می‌تواندآموزنده باشد .

***

ازسال ۱۹۲۰ ببعد بمناسبت وضع آشفته اقتصادی ، انستیتوی موزیکولوژی « هورن بوستل » دچار محدودیت گردید . دولت وقت آلمان برای جلـوگیری از بحران شدید اقتصادی بسیاری ازتحقیقات علمی‌را تعطیل کرد ودادستان وزارت فرهنگ آلمان طی نامه‌ای کمك مالی خودرا به انستیتوی مزبور قطع نمود.

مضمون حکم دادستان ازاین قرار بود : « چون اموال انستیتوی موزیکو-لوژی برلین شخصی ومتعلق به « کارل شتومپف » و « هورن بوستل » است واین مؤسسه ملی نمی باشد ، ازاین جهت دولت نمی‌تواند بیش‌ازاین به‌مؤسسه مزبور کمك مالی نماید » .

دوهمکار برای جلوگیری ازتعطیل انستیتو دست بفداکاری عجیبی زدنـد و تمام مؤسسه‌را به‌دولت واگذار کردند .

ازآن تاریخ «شتومپف» بعلت کهولت از کار کناره گرفت و جای خودرا به «هورن‌بوستل» داد . ولی نامبرده هم نتوانست آنطورکه باید وشاید بفعالیت خود ادامه دهد زیرا بعنوان یك کارمند ساده باستخدام سازمانی درآمد که خود خالق آن بود .

***

در سال ۱۹۳۳ یعنی زمان روی کار آمـدن حزب ناسیونال سوسیالیست برهبری هیتلر، عرصه بر « هورن بوستل » تنگ تر شد . مدتی بودکه وی بجهت مرض قلبی که داشت درسوئیس بسر می برد، دولت آلمان نازی‌هم به بهانه اینکه‌مادر وی یهودی است تنها مستمری اورا قطع کرد وحتی‌ازبازگشت او به‌وطنش‌جلوگیری کرد. «هورن‌بوستل» مدتی در سوئیس اقامت گزید وچون دانشگاه نیویورك ویرا جهت تدریس دعوت نمود عازم‌آن‌دیار شد ولی بزودی باروپا بازگشت، زیراهوای نیویورك بامزاج او سازگار نبود .

پس‌ازبازگشت ازامریکا به‌انگلستان رفت وتاپایان عمر درآنجا بسر بردودر ۲۸ نوامبر ۱۹۳۵ درهمانجا درگذشت .

***

« هورن بوستل » از بزرگترین پیشروان موزیکولوژی «سیستماتیک» جهان

بشمار میرود . او با کارهای تحقیقی خود موفق شد که مطالعات « کارل شتومپف » را بمرحله اجرا درآورد ، ضمناً بـا آزمایشاتی که دررشته فیزیولوژی صوت بعمل آورد، موفق به انجام خدماتی فراموش نشدنی گردید. نتایج کارهای پرارزش «بوستل» دردرجه اول شناسائی علم جدیدی بود که امروز درشمار علوم مهم جهان است. علاوه برآن درنتیجه زحمات او بود که شناسائی موسیقی که تا آن زمان منحصر به تاریخ موسیقی بود ، بسط یافت وجای خودرا به موزیکولوژی داد .

یکی ازمسائلی که همیشه موردنظر «هورن بوستل» بود وتقریباً پایه‌واساس تفکرات اورا تشکیل می‌داد، تئوری کوئینت بادی بود . او عقیده داشت که این تئوری پایه واساس گام‌های موسیقی جهان می باشد . «بوستل» در کتاب «گام‌های موسیقی» خود توانست بااین تئوری گام‌های مختلف موسیقی ملل جهان‌را پیدا نماید ودررشته آنها تحقیقاتی بعمل آورد. گرچه مطالعات او دراین زمینه ناتمام‌ماند بازبایدتصدیق کردکه هنوزکسی نتوانسته است تحقیقات بیشتری دراین رشته بعمل آورد[۱].

دکتر خاچی

---

۱ ــ برای تدوین این مقاله ازمنابع زیادی استفاده شده است . ازآن‌جمله است مقالات « کارل شتومپف » و پروفسور «هوسمان» استاد موزیکولوژی‌دانشگاه هامبورگ واطلاعات شفاهی پروفسور « ماریوس شنایدر » .

«ارکستر فیلارمونیک وین»

ارکستر فیلارمونیک وین نمودار هنر و نشانهٔ هنرپروری این کانون آهنگ وفرهنگ است ودراین مورد بردیگر شهرهای دنیا برتری دارد. این برتری تنها زائیدهٔ امتیازات وخصوصیات توصیف پذیر و حساب شدهٔ هنری نیست، بلکه شامل پیشینه وتاریخچه‌ای است که این ارکستر بزرگ درپشت‌سر دارد.

وقتی که نوازندگان ارکستر فیلارمونیک وین قطعه‌ای‌را اجرا می‌کنند آگاه یاناخودآگاه یادی‌اصیل‌و پرافتخار اززمان تأسیس این‌ارکستر تاکنون (که درحدود صدو بیست سال ازآن می‌گذرد) در خاطره‌ها زنده می‌کنند وآنرا همراه موسیقی دل‌انگیز خویش به‌شنونده ارمغان می‌دهند. گذشته ازآن، ارکستر فیلارمونیک وین، به‌اپرای بزرگ و مشهور این شهر که همردیف اپرای متروپولیتن نیویورك و «سکالا» ی میلان است، بستگی دارد. ارکستر فیلارمونیک وین ابتدا ازارکستر اپرای وین بوجود آمد؛ هنوز هم حرفهٔ افراد ارکستر مزبور عضویت اپرا ودرنتیجه کارمندی دولت است وحقوق ومخارج آنها ازطرف دولت اتریش تأمین می‌شود.



ارکستر فیلارمونیک وین در سالن مجلل « موزیک فراین »

شهرت اپرای وین تاج افتخاری برای ارکستر فیلارمونیک شهر مزبور است ؛ ارکستر فیلارمونیک وین نیز برای اپرا « پوئن » مهمی محسوب میگردد ؛ زیرا آواز هنرپیشگان را که تحت تأثیر کسالت یا ناراحتی

آنی احتمال انحراف دارد ، با نوای سحر آمیز خود رنگ آمیزی می کندو
پاك‌تر و روشن تر جلوه می دهد . گرچه نوازندگان «سولو»ی ارکستر
فیلارمونیك وین سهم عمده‌ای درشهرت این ارکستردارند ، باز نبایدازیاد
برد که سطح توانائی هنری همه نوازندگان ارکستر مزبور آنقدر بالاست
که بیم کمترین خطا واشتباهی دراجرای یك قطعه موسیقی نمی‌رود. بااین
همه نمی‌توان ارکستر فیلارمونیك وین‌را به‌یك جعبهٔ موسیقی خودکار تشبیه
کرد که همیشه آهنگی مطبوع وصوتی دلنشین دارد ؛ زیرا طرز اجرا واز
آب درآوردن قطعه موردنظر مسلماً به‌رهبر ارکستر بستگی زیادی دارد؛
اوست کـه می تواند
احساسات‌را برانگیزد،
شوری دردل‌ها افکند،
به‌موسیقی بال و پر دهد
و بآن اوج بخشد .
بالعکس توانائی آنرا
دارد که احساسات را
خفه کند ودل ها را از
هر چه موسیقی است
بیزار سازد ؛ بخصوص
چون ارکستر فیلار ـ
مونیك وین در اثـر
ابتکار یك‌رهبر بزرگ
بوجود آمده است، این
بستگی به‌رهبرارکستر
بطور محسوسی خود ـ
نمائی می کند . رهبر
بزرگ وعالیقدری که
ارکستر فیلارمـونیك
وین را اساس بخشید
آهنگساز معروف «اتو
نیکلای»، سازنده اپرای



Am Sonntag den 27. November 1842
Mittags um halb 1 Uhr präcis
Orchester = Personal
des k. k. Hof-Operntheaters,
Otto Nicolai,
im k. k. großen Redouten = Saale
Philharmonische
CONCERT
folgenden Inhalts zu geben die Ehre haben.

Erste Abtheilung.
1. Symphonie in G-moll, von W. A. Mozart.
2. Arie ... aus der Cantate: Das befreite Deutschland, von L. Spohr, gesungen von Herrn J. Staudigl.
3. Arie ... aus der Oper: Cosi fan tutte, von W. A. Mozart, gesungen von Frau van Hasselt-Barth.
Zweite Abtheilung.
4. Concert-Arie ... von W. A. Mozart, gesungen von Fräulein Jenny Lutzer, mit Orchester, und obligater Clavier-Begleitung, vorgetragen von Herrn Theodor Kullak.
5. Die grosse 5te Symphonie (in C-moll), von L. v. Beethoven.

برنامهٔ اولین کنسرت تاریخی ارکستر فیلارمونیك وین



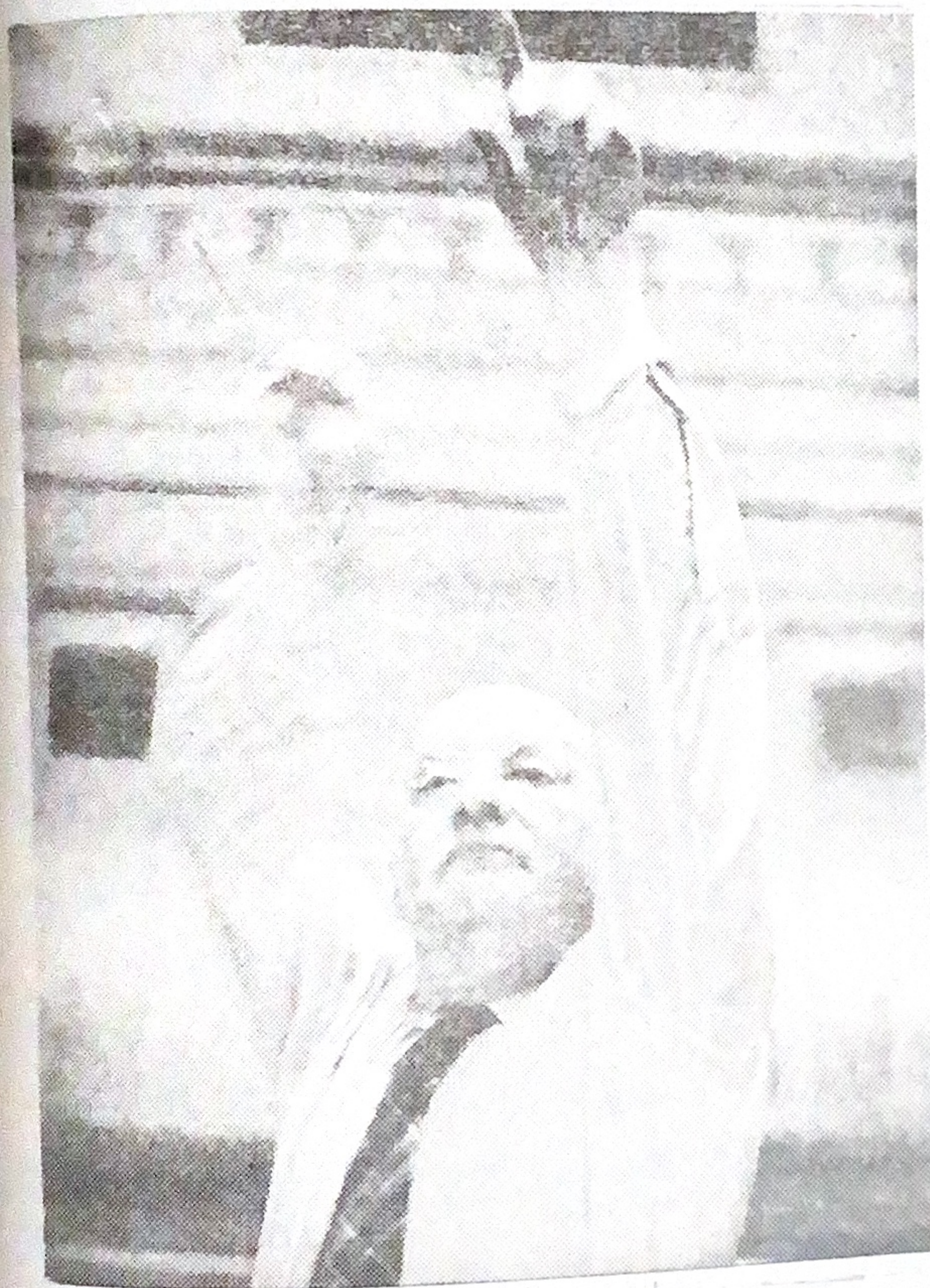
«زنان خوشحال ویندسور»
است که هنوز هم همه‌ساله‌مراسمی
بیادبود شخصیت فراموش نشدنی
وی دروین انجام می‌شود. «اتو
نیکلای» بنیان ارکستر فیلار ـ
مونیک‌وین‌را دردورهٔدوم فعالیت
هنری خویش بعنوان رهبراپرای
وین گذارد. در آن روزگار،
هیجان وشور واحساس زندگی
که بعداز جنگ‌های ناپلئون در
اروپا ایجاد شده بود، احساس
بدیع ونوظهور هنری هم در دل
ها افکنده بود ومردم طالب‌پدیده
های نوینی در عالم هنر بودند.
متأسفانه این‌پدیده ازقدرومنزلت
موسیقی کاست ومثلا تاپانزده‌سال
پس از مرگ بتهوون ارکستر
قابلی وجود نداشت که قادر به‌
اجرای صحیح آثار بتهوون و یا
موسیقی‌دانان مکتب «کلاسیک»
باشد. شاید بتوان این وازدگی
هنری را اینگونه تعبیر کرد که
مردم در اثر فشار روحی دوره
طولانی جنگ طالب نشاط وخوشی‌آنی بودند و از مطالب جدی هنری و
علمی دوری می‌کردند.

«اتو نیکلای» بنیان‌گذار ارکستر فیلارمونیک‌وین

درروز ۲۸ مارس سال ۱۸۴۲ کنسرت بزرگی درتالار باشکوه کاخ
سلطنتی وین وباشرکت نوازندگان ارکستر سلطنتی انجام شدکه باآنکه
از نظر اجرا مزیتی برسایر ارکستر ها نداشت، معهذا بزرگترین واقعهٔ

تاریخی آن‌سال بشمارمیرفت. این کنسرت اولین برنامهٔ ارکستر فیلارمونیک وین برهبری «اتو نیکلای» بود. وی چندسال بعد وین‌را ترک گفت و بارفتن او فعالیت‌های ارکستر فیلارمونیک وین دچار وقفه شد و اهمیت خودرا ازدست داد زیرا رهبر دلسوز و توانائی نداشت.

ازسال ۱۸۵۰ مجدداً ارکستر فیلارمونیک وین شهرت خودرا بازیافت ورهبران چندی باتمرین‌های پیاپی وفعالیت‌های خستگی ناپذیر پایه‌های آنرا استوار کردند. از آن پس ابتدا سالی ٤ کنسرت و بعداً سالی ۸ کنسرت مرتب بوسیله ارکسترمزبور اجرامی‌شد و بااستقبال و تشویق صدها شنونده و علاقمند روبرو می گردید.



«پاول هیندمیت»
ازرهبران‌مشهور ارکستر فیلارمونیک وین

صد سال پیش ازاین (سال ۱۸٦۰) اولین کنسرت «آبونمان» ارکستر فیلارمونیک وین انجام شد؛ از آن زمان ببعد این روش همچنان حفظ شده است؛ بدین ترتیب که بلیط کنسرتهای ارکسترمزبور در ابتدای هرفصل به-



« ژوزف‌کریپس » استاد آکادمی موسیقی ورهبر فیلارمونیک وین

خواستاران آن یکجا فروخته می شود ودر آن ، برنامه کلیه کنسرت های ارکستر مزبور ورهبران آنها ذکر میگردد .

همچنان که اداره کنندگان واجرا کنندگان برنامه‌های ارکستر فیلار-مونیک وین باصطلاح بهم جوش خورده وواحدهنری غیرقابل وصفی بوجود آورده‌اند ، همانطور هم شنوندگان علاقمندی که درابتدای هرفصل برای بدست آوردن بلیط های آبونمان ارکستر مزبور سر و دست می شکنند ، واحد هنردوست خلل‌ناپذیری شده‌اند که پیشرفت‌های ارکستر فیلارمونیک تاحد زیادی مدیون آنان است .

هنرمندان روی صحنه و شنوندگان توی سالن با هم پیوستگی دائم دارند وروابط هنری وشخصی ارکستر با شنوندگانش سبب ایجاد محیطی است که آنرا فقط می‌توان حس کرد و کسی قادر بتوصیف آن نیست.

صندلی‌های سالن کنسرت‌های ارکستر فیلارمونیک وین بخود نسل‌ها دیده‌اند ونه‌تنها اسماً ونسلا وارث یکدیگر بوده‌اند، بلکه روح هنرپرور خودرا ازپدر و اجدادخودبارث برده‌اند. هنگامی که بیش‌ازهزار شنونده شیفتهٔ موسیقی به یك قطعه از آثار براهمس یابرو-کنر ویابتهوون توجه دارند وبه «هانس‌ریشتر»[1]، « هربرت فون کارایان»[2]، برونو والتر[3] یا رهبر بزرگ دیگری که ارکستر فیلارمونیك‌وین را رهبری می-کند، مینگرند، خود را با همه اجزاء سالن، باشنونده ها ونوازنده‌ها، بارهبر ارکستروحتی بادر ودیوار



ازرهبران ارکستر فیلارمونیك وین « برونو والتر «

۱ - H. Richter

۲ - H. V. karajan

۳ - Bruno Walter

و مجسمه های زیبای سالن منسوب می یابند واین بدون تردید دست یافتن به‌حد اعلای روح بشری است که فقط با کمك احساساتی عالی ودرك موسیقی وسایر هنرها می‌توان بدان رسید.

باید دانست که خطوط محافظه کارانه‌ای که ارکستر فیلارمونیك وین را درمدت ۱۲۰ سال فعالیت هنری، دوره کرده‌اند مانع از آن نیست که این ارکستر، خودرا با اجرای آثار «مدرن» مشغول کند. مثلا «پاول هیندمیت»[۱] درچند فستیوال موسیقی وین آثار خودرا عرضه نموده و با استقبال کم نظیری روبرو شده‌است. بااین حال می‌توان ارکستر فیلارمونیك وین‌را مشعلدار ومبلغ گنجینه تاریخ موسیقی کلاسیك دانست.

ترجمهٔ ژاله گوهری

۱ - Paul Hindemit

«روبرتا پیترز» وداستان پیروزی او

«روبرتا پیترز» خواننده سوپرانو اولین بار دراپرای متروپولیتن برروی صحنه ظاهر گشت وروزنامه‌های نیویورک در باره‌وی مقالات متعددی نوشتند وناقدان هنری وی‌را مورد تحسین وستایش قرار دادند. ولی این هنوز آغاز کار او بشمار میرفت. بدیهی است که «روبرتا» پس‌ازتحمل سالها تحصیل و کار مداوم آمادگی پیدا کرده بود تاازاولین فرصت برای کسب شهرت ومحبوبیت استفاده کند ودراین کار پیروزی نصیبش شد.

درسال ۱۹۵۰ «روبرتا» بااپرای متروپولیتن قراردادی منعقد ساخت وبنا بودکه درژانویه ۱۹۵۱ در نقش ملکه شب دراپرای «نی سحرآمیز» اثر موزار شرکت کند ولی این برنامه در ماه نوامبر بهم خورد و قرار شد بجای‌آن اپرای «دون‌ژوان» بروی صحنه بیاید. درست شش‌ساعت قبل از شروع نمایش «نادین کونر» که بنابود درنقش «زرلینا» آواز بخواند به کارگردان اطلاع دادکه بیمار است ونمیتواند درنقش خود ظاهر شود. کارگردان که مأیوس و مضطرب شده بود ناگزیر از «روبرتا پیترز» خـوانـنده ۲۰ ساله تازه کارکه هرگز برروی صحنه ظاهر نشده بود تقاضاکردکه نقش اورا ایفاءکند. وی دراین نقش ظاهر شد ونظر اعجاب وتحسین هزاران نفررا بسوی خود متوجه ساخت بطوریکه بزرگترین ناقـد هنری نیویورک «فریتزرینر» روز بعد اظهار داشت:



« روبرتا پیترز » درنقش گیلدا در اپرای ریگولتو اثر وردی

« وی براستی دختر بااستعدادی است ؛ آمادگی او برای اجرای این نقش که بطور غیرمترقبه بوی واگذار گردید باید برای سایر خوانندگان جوان امریکائی سرمشق باشد »

روبرتا در سنین کودکی تمایل زیادی بموسیقی نداشت ولـی در سن سیزده

سالگی بخوانندگی توجه بسیار نشان داد ووالدین او از « ژان پییرس » خواننده تنور اپرای متروپولیتن تقاضا کردند که استعداد او را در این هنر آزمایش کند. «ژان پییرس» او را دراین کار با استعداد تشخیص داد واز « ویلیام هرمن » معلم آواز که شهرت فراوان دارد خواهش کرد که روبرتا را بعنوان شاگرد خود بپذیرد.

اولین پیروزی روبرتا این بود که توانست ازراهنمائی‌ها و تعالیم سودمند معلم باارزشی چون « ویلیام هرمن » استفاده کند. پدراو کفش‌فروش ومادرش کلاه دوز بود وهیچکدام ثروت چندانی نداشتند اما برای تحصیل وتربیت فرزند خود فداکاری وازخودگذشتگی بسیار کردند.

« ژان پییرس » این خواننده جوان‌را فراموش نکرد . در سال ۱۹۴۹ از ایمپرساریو۱ «هوروك» تقاضا کرد که دراستودیوی « ویلیام هرمن » حضور یابد و آواز روبرتارا بشنود وهمین امر سبب‌شد که «هوروك» قراردادی باوی منعقد کند و باین ترتیب روبرتا اولین پلهٔ توفیق‌را به پیماید .

یکی ازوظایف اصلی واساسی هر کارگردان شایسته‌ای اینست که در پیروزی خوانندهٔ جوان وبا استعداد خود بکوشد و هوروك یکی از کارگردانان بسیار خوب بشمار میرود . این امر سبب شد که روبرتا دراندك مدتی شهرت و محبوبیت زیادی دربین مردم کسب کند .

در اپرا « سوپرانوکولوراتور » جذاب‌ترین صداها بشمار میرود واز زمان موزار وروسینی آهنگسازان اپـرا بهترین آهنگ های خودرا برای این دسته از خوانندگان تهیه کرده‌اند .

برطبق آداب وسنن اپرائی همیشه نقش‌های غم انگیز مانند نقش «گیلدا» دراپرای«ریگولتو» اثروردی و نقش‌اول‌اپرای «لوچیا دی‌لامرمور» اثردونیزتی یا نقش اول اپرای «لاکمه» اثر دلیبس و غیره به‌خوانندگان «سوپرانوکولوراتور» واگذار میشود . نقشهای سبکتری که برای این‌قبیل خوانندگان درنظرگرفته میشود ازقبیل نقش «زرلینا» دراپرای « دون‌ژوان » اثر موزار و نقش «سوفی» دراپرای « روزن‌کاوالیه » اثر اشتراوس است . خواننده این نقش‌ها باید هم‌زیبا وهم‌خوش صدا باشد و «روبرتا» این هردوحسن‌را دارا بود .

پس‌از اجرای یکی دونقش دراپرای متروپولیتن احتیاج این اپرا به‌روبرتا روزافزون‌گشت ودراغلب موارد هنگامیکه ستاره اول یك‌نمایش اپرائی درآخرین دقیقه به کارگردان اطلاع میداد که قادر به‌ایفاء نقش خود نیست، روبرتا جای اورا میگرفت و بیشتر این نقش‌هارا که درمدت چندین ساعت تمرین میکرد باپیروزی تمام اجرا می نمود .

---

۱ — «ایمپرساریو» بکسی میگویندکه هنرمندان تازه کاررا به مؤسسات هنری معرفی‌کند وموجبات شهرت وپیروزی آنهارا فراهم‌آورد .

درسال ۱۹۵۵ روبرتا با « برترام‌فیلدز » صاحب یکی ازهتل‌های‌نیویورك ازدواج‌کرد واولین پسرش درسال ۱۹۵۷ بدنیا آمد . درسال ۱۹۵۹ دومین پسر او دیده بجهان‌گشود .

مادرجوان درهنگام بارداری نیز دست ازفعالیت نکشید ونقش «زبنیتا» در اپرای « Ariadne aof Naxos » اثر اشتراوس‌را مورد مطالعه قرار داد.

درمصاحبه‌ای‌که خبرنگار مجله موسیقی۱ باروبرتا بعمل‌آورد ازاو خواهش کردکه پیامی برای هنرمندان جوان امریکا بفرستد . روبرتاگفت ازطرف من به‌هنرمندان جوانی‌که طالب وشائق شهرت و پیروزی هستند بگوئید بعوض اینکه در جستجوی فرصت مناسب باشند خودرا برای استفاده ازفرصت مهیا وآماده‌کنندوچون هیچکس نمیداندکه چه‌موقع بخت باو روی میآورد وچه‌نوع کاری از او خـواهند خواست بهتراست بعوض تبحر دریك کار خاص‌کوشش‌کنند تا درکلیهٔ فنون یك هنر مهارت پیدانمایند . روبرتاگفت درزندگی خود من‌آماده بودن مهمترازاستفاده‌جستن ازفرصت بوده است چه اگر من آمادگی نداشتم بهیچوجه نمیتوانستم ازفرصت‌هائی که دردسترس‌من قرارگرفت‌استفاده‌کنم . بادرنظرگرفتن نوع‌صدا وتعلیماتی‌که‌روبرتا درگذشته فراگرفته به‌یقین میتوان امید داشت‌که آیندهٔ بسیار درخشانتری درانتظار او باشد .

---

۱ ـ مقصود، مجله‌ای است‌که بهمین‌نام درکشورهای متحد امریکا منتشرمیشود.

« رونا جاکسن »

« رونا جاکسن » (Rooena Jackson) که اینك یکی از معروفترین بالریناهای انگلستان میباشد ، اصلا اهل « نیوزیلاند » است و اولین قدمهای باله را درکشور خود آموخته است .

«رونا» بعلت استعداد فوق العاده‌ای که داشت توانست درسال ۱۹۴۱ بورسی را که از طرف مدرسهٔ بالهٔ سلطنتی انگلستان برای تحصیل دراین مدرسه تعیین شده بود بدست آورد . او اولین بالرینا از نیوزیلاند بود که چنین موفقیت بزرگی را کسب کرد ، ولی چون آنسال مصادف با سالهای جنگ بود ، « رونا جاکسن» نتوانست بانگلستان برود تااینکه درسال ۱۹۴۷ وقتی جنگ جای‌خودرا بآرامش سپرد برای ادامه تحصیل هنر باله روانه انگلستان گردید و سالهای بعد توانست موفقیت‌های بیشتری کسب کند بطوریکه بکشور های امریکا ، فرانسه ، ایتالیا ، آلمان ، سوئد ، بلژیك ، چکسلواکی ، لهستان ، هلند ، نروژ ، استرالیا و پرتقال مسافرت کرد ودر هریك ازاین کشورها با استقبال شدیدی که نشانهٔ موفقیت او بود روبرو گردید .

بعداز هشت سال دوری ازوطن وقتیکه «رونا» بکشور خود مراجعت نمود دراوج شهرت و موفقیت بود و باعث سربلندی خود وملتش گردید . «رونا» وقتی



که دختر کوچکی بود آرزو داشت که پرستار مهربانی گردد لیکن بجای پرستار یك بالرینای معروف شد اولین رلی که او اجرانمود در باله Boutique Fantasque بود ، او تا کنون رلهای بسیار مهمی در باله های معروف اجرا نموده ولی از بین تمام رلهائی که تابحال برعهده داشته بیش ازهمه به Odette - Odille ازدریاچه قو علاقمند میباشد .

بعقیده « رو ناجاکسن » خیلی سخت است که درمیان رقاص‌های مرد یکی را بعنوان بهترین رقاص انتخاب نمود زیراامروزه هر کدام‌ازآ نهامهارت خاصی در کاروهنر

خود دارند ولی این بالرینا احترام وعلاقه بخصوصی بکار میشل سومس دارد .

میشل سومس یکی ازرقاص‌های معروف انگلستان است و «رونا» معروف‌ـ ترین ومهم‌ترین رلهای خودرا باو رقصیده است .

رونا جاکسن درزندگی خصوصی خود خیلی آرام و مهربان است وبنقاشی علاقه زیادی دارد وهروقت فرصتی دست دهد مشغول نقاشی میگردد .

او درتمام مسافرت‌های خود همیشه دوربین فیلمبرداری خودرا همراه دارد و ازتمام مسافرت‌های خود فیلم تهیه میکند.

«روناجاکسن» درچهارم فوریه دوسال قبل یعنی ۱۹۵۸ بافیلیپ چاتفیلد که اونیز رقاص باله میباشد ازدواج نمود واینک زندگی آرامی برای خود ترتیب داده است .

ترجمهٔ اوفلیا

تقویم آثار و وقایع مهم زندگی ستراوینسکی

۱۸۸۲ - ۱۹۰۹ دوران جوانی در روسیه

۱۸ر۶ر۱۸۸۲	تولد در « اورانین باوم » (پطرزبورگ)	
۱۹۰۲	مرگ پدر ستراوینسکی	
۱۹۰۳	نخستین برخورد با « ریمسکی کرساکف »	
۱۹۰۳ر۴	سونات پیانو	منتشر نشده است
۱۹۰۵ر۶	دیو ودختر چوپان اثر ۲ سویت برای آواز و پیانو با استفاده ازاشعار پوشکین	نخستین اجرا : ۱۹۰۷ در پطرزبورگ ضمن یکی از کنسرتهای « بالایف »
۱۹۰۶	ازدواج با « نادژدا سولیما »	
۱۹۰۵ر۷	سنفونی درمی‌بمول اثرشماره یك که به ریمسکی کورساکف هدیه شده است	نخستین اجرا : ۱۹۰۷ در پطرزبورگ ضمن یکی از کنسرتهای « بالایف »

١٩٠٧	دو ملودی اثر شماره ٦ برای متزوسوپرانو و پیانو بااستفاده ازاشعار «گورودتسکی»	
١٩٠٨	سکرتسو فانتاستیك اثر شماره٣ (پرواز زنبور) برای ارکستر	نخستین اجرا: ١٩٠٩ در پطرزبورگ ضمن یکی از کنسرتهای «زیلوتی»
١٩٠٨	پاستورال (آواز بی گفتار برای سوپرانو و پیانو). تنظیم برای سوپرانو وچهارساز بادیچوبی (١٩٢٣) تنظیم برای ویلن وچهارساز بادیچوبی (١٩٣٣)	نخستین اجرا: ١٩٠٨ در پطرزبورگ ضمن یکی از کنسرتهای مخصوص موسیقی معاصر
١٩٠٨	آتش بازی اثر شماره٤ (فانتزی برای ارکستر)	نخستین اجرا: ١٩٠٩ در پطرزبورگ ضمن یکی از کنسرتهای «زیلوتی»
١٩٠٨	مارش عزا (برای ارکستر ــ درمرگ ریمسکی کورساکف)	نخستین اجرا: ١٩٠٨ در پطرزبورگ ضمن یکی از کنسرتهای «بالایف»
١٩٠٨	چهاراتود برای پیانو اثر شماره٧	
١٠ر١٩٠٩	پرندهٔ آتشین (باله بااستفاده از یك افسانه روسی اثر فوکین) اهداء به ریمسکی کرساکف پرنده آتشین، سویت برای ارکستر (١٩١١) پرنده آتشین، سویت برای ارکستر (١٩١٩) پرنده آتشین، سویت سنفونیك (١٩٤٥)	نخستین اجرا: ٢٥ ژوئن ١٩١٠ در اپرای پاریس
١٩١٠	دو شعر اثر ورلن اثر شماره ٩ (برای باریتن و پیانو)	
١١ر١٩١٠	دو شعر از ك ـ بالمونت برای صدای زیر و پیانو	

	تنظیم برای صدای زیر و ارکستر مجلسی (۱۹۴۷)	
۱۹۱۱	پادشاه ستارگان (کانتات برای آواز دسته‌جمعی مردها و ارکستر اثر ك - بالمونت) اهداء به کلود دبوسی	
۱۹۱۱ر۱۹۱۳	تقدیس بهار (پرده‌هائی از روسیه قبل از مسیحیت) اثر استراوینسکی و «روریش»	نخستین اجرا : ۲۸ مه ۱۹۱۳ در تئاتر شانزه‌لیزه پاریس
۱۹۱۲ر۱۹۱۳	سه شعر ژاپنی برای صدای زیر و پیانو	
۱۹۱۳	سه آواز کوچك (خاطراتی از دوران کودکی من) برای آواز و پیانو تنظیم برای صدای سوپرانو و ارکستر کوچك (۱۹۴۷)	
۱۹۰۹ر۱۴	بلبل (افسانه غنائی با استفاده از آندرسن) اثر استراوینسکی و میتوسف	

۱۹۱۴ - ۱۹۲۰ دوران تبعید در سویس

تابستان ۱۹۱۴	آخرین سفر به روسیه
زمستان ۱۹۱۴	ابتدای دوستی با «آنسرمه» و «رامو»
۱۹۱۴	سفر به فلورانس و رم سفر به پاریس و اسپانیا
۱۹۱۴	آشنائی با پروکوفیف در رم

۱۹۱۴	سه قطعه برای کوارتت آرشه‌ای (تقدیم به ارنست آنسرمه)	
۱۹۱۴	پری بااوتکی (چهار آواز هزل آمیز) برای صدای متوسط و هشت ساز	نخستین اجراء: مه ۱۹۱۹ در سالن «گاوو» پاریس
۱۹۱۵	سه قطعه آسان (برای پیانو چهاردستی)	
۱۹۱۵ر۱۶	لای‌لای‌های گربه (برای صدای آلتو و سه کلارینت) اهداء به «ناتالی گونچارووا» و «میشل لارینوف»	
۱۹۱۶ر۱۷	روباه (داستانی برای خواندن و نواختن) متن از «رامو» تقدیم بشاهزاده خانم ادموند دو پولینیاک	
مارس ۱۹۱۷	سفر به رم و ناپل، آشنائی با پیکاسو	
۱۹۱۷	سه قصه برای کودکان (برای آواز و پیانو) قصه‌های اول و دوم برای فلوت، چنگ و گیتار تنظیم شده (۱۹۵۴)	
۱۹۱۷	پنج قطعهٔ آسان (برای پیانوی چهاردستی)	
۱۹۱۷	آواز قایقرانان ولگا (آواز عامیانه روسی که برای ارکستر بادی تنظیم شده)	نخستین اجراء: آوریل ۱۹۱۷ در تئاتر «کوستانسی»
۱۹۱۷	آواز بلبل (منظومه سنفونیک)	نخستین اجراء: ششم دسامبر ۱۹۱۷ در ژنو توسط ارکستر دولاسویس رومن
۱۹۱۷	اتود برای پیانو لا	نخستین اجراء: سیزدهم اکتبر ۱۹۲۱ در لندن

١٩١٧ر١٩٥٤	نعلبکی (چهار آواز روستائی روسی) برای چهارصدای همسان بدون همراهی باهمراهی چهار کور (١٩٥٤)	
٢٥ر٣ر١٩١٨	مرگ کلود دبوسی	
١٩١٨	داستان سرباز (برای قرائت ، رقصیدن و نواختن متن ازرامو) تنظیم سویت برای کلارینت ، ویولن و پیانو (١٩١٨)	نخستین اجراء: ٢٩ سپتامبر ١٩١٨ درلوزان
١٩١٨	راگ تایم برای یازده ساز	نخستین اجراء: مه ١٩٢٥ درا پرای پاریس ضمن یکی از کنسرتهای کوسه ویتسکی
١٩١٨	چهار لید روسی (برای آواز و پیانو) شماره یك و چهار این آوازها برای فلوت ، چنگ و گیتار تنظیم شد (١٩٥٤)	
١٩٠٩	موسیقی پیانو از نوع راگ تقدیم به آرتور روبنشتاین	
١٩١٩	سه قطعه برای کلارینت تقدیم به « ورنر راینهاردت »	نخستین اجرا در هشتم نوامبر ١٩١٩
١٩١٩	پولی چی نلا : باله با آواز با استفاده ازموسیقی پرگولزی . پولی چی نلا : سویت باله برای ارکستر کوچك (١٩٢٤)	نخستین اجراء : پانزدهم مه ١٩٢٠ درپاریس (تئاتر شانزه لیزه)

١٩٢٠ـ١٩٣٩ دوران اقامت درفرانسه

١٩٢٠	کنسرتینو (برای کوارتت آرشه ای) تنظیم برای دوازده ساز (١٩٥٢)	

۱۹۲۰	قطعات سنفونیك برای سازهای بادی « بیاد کلود دبوسی »	نخستین اجراء : دهم ژوئن ۱۹۲۱ در « کوین هال » لندن
۱۹۲۱	Pas de deux (پرنده آبی) از باله « زیبای غنوده » چایکوسکی . انترومانتاسیون جدید برای ارکستر کوچك از استراوینسکی	
۱۹۲۱	پنج انگشت هشت قطعه بسیار آسان برای پیانو	
۱۹۲۱	سویت شماره ۲ برای ارکستر کوچك	
۲۲ر۱۹۲۱	ماورا (اپرا) تهیه متن با استفاده از پوشکین توسط کوخنو) بیاد پوشکین ، گلینکا وچایکوسکی	نخستین اجراء ۱۹۲۲ در اپرای پاریس
۲۳ر۱۹۱٤	عروسی (پرده هائی از رقص روسی با آواز وهمراهی) متن از رامو اهداء به دیاگیلو	
۲۳ر۱۹۲۳	اکتت برای ساز های بادی	نخستین اجراء : هجدهم اکتبر ۱۹۲۳ در اپرای پاریس ضمن یکی از کنسرت های کوسه ویتسکی
۲٤ر۱۹۲۳	کنسرتو برای پیانو و ارکستر سازهای بادی. اهداء به ناتالی کوسه ویتسکی	نخستین اجراء : ۲۲ ماه مه ۱۹۲٤ دراپرای پاریس ضمن یکی از کنسرتهای کوسه ویتسکی
۱۹۲٤	سونات برای پیانو	
۱۹۲٥	نخستین سفر به ایالات متحده امریکا	

۱۹۲۵	سرناد در «لا» برای پیانو	
۱۹۱۷ر۲۵	سویت شماره یك برای ارکستر کوچك	
۱۹۲۶	ابتدای همکاری با ژان کوکتو	
۱۹۲۶	دعا برای کر مخلوط بـدون همراهی	
۱۹۲۶ر۲۷	اودیپ شاه (اوراتوریوی صحنه‌ای با استفاده از سوفـوکل توسط استراوینسکی و کوکتو)	نخستین اجراء : سی‌ام مه ۱۹۲۷، پاریس
۱۹۲۷ر۲۸	آپولون موزاژت (باله برای ارکستر سازهای آرشه‌ای)	نخستین اجراء : بیست و نهم آوریل ۱۹۲۸ در واشینگتن(فستیوال موسیقی معاصر)
۱۹۲۸ر۵۰	بوسه پری (باله استعاره‌آمیز بیادچایکووسکی) دیورتی‌منتو، سویت ارکستر برای باله فوق (۵۰ر۱۹۳۸)	نخستین‌اجراء: ۲۷ نوامبر ۱۹۲۸ دراپرای‌پاریس
۱۹۲۹	مرگ دیاگیلو	
۱۹۲۹	کاپریچیو (برای‌پیانو‌وارکستر)	نخستین اجـراء : ششم دسامبر ۱۹۲۹ در سالن پله‌یل پاریس
۱۹۲۹	چهار اتود برای ارکستر	هفتم نوامبر ۱۹۳۰
۱۹۳۰ر۴۸	سنفونی مزامیر (برای کر و ارکستر تقدیم به ارکستر سنفونیك بوستون)	نخستین اجراء : سیزدهم دسامبر ۱۹۳۰ در بروکسل کاخ‌هنرهای‌زیبا ۱۹ دسامبر ۱۹۳۰ در بوستون
۱۹۳۱	کنسرتو در « ر » برای ویولن وارکستر	نخستین‌اجراء : ۲۳ اکتبر ۱۹۳۱ در برلین

۱۹۳۱ر۳۲	دوئو کنسرتان (برای ویولن و پیانو اهداء به ساموئل دوشکین)	نخستین اجراء : ۲۸ اکتبر ۱۹۳۲ در برلین
۱۹۳۲	کردو Credo (برای کر مخلوط بدون همراهی)	
۱۹۳۳ر۳۴	پرسه فون (ملودرام اثر آندره ژید)	نخستین اجراء : سی ام آوریل ۱۹۳۴ در اپرای پاریس
۱۹۳۴	ستراوینسکی تابعیت فرانسه را می پذیرد .	
۱۹۳۴	آوه ماریا (برای کر مخلوط بدون همراهی)	
۱۹۳۵	ورق بازی (باله در سه دور برای ارکستر)	نخستین اجراء : ۲۷ آوریل ۱۹۳۷ اپرای متروپولیتن نیویورک
۱۹۳۸	صحنه‌هائی از باله (برای دسته رقص بیلی روز) تنظیم بصورت سنفونیک برای ارکستر (۱۹۴۴)	نخستین اجراء : یازدهم فوریه ۱۹۳۸ در « کاونت گاردن» لندن
۱۹۳۸	کنسرتو در می بمول «دومبارتن اکس» برای ارکستر مجلسی	نخستین اجراء : هشتم مه ۱۹۳۸ پاریس ضمن کنسرت های سرناد
۱۹۳۹	مرگ همسر ستراوینسکی در پاریس	

۱۹۳۹ مهاجرت به ایالات متحده امریکا

۱۹۳۹ر۴۰	کنفرانسهائی در دانشگاه هاروارد و کامبریج درباره «شعر در عرصه موسیقی»

۱۹۴۰	ازدواج با « ورا سودبکینا »	
۱۹۴۰	سنفونی در «دو»	نخستین اجراء: هفتم نوامبر ۱۹۴۰ درشیکاگو
۱۹۴۰	تانگو (برای پیانو) تنظیم به‌صورت سنفونیك برای ارکستر (۱۹۵۳)	
۱۹۴۱ر۴۲	رقصهای کنسرتی (برای ارکستر مجلسی)	نخستین اجراء: هشتم فوریه ۱۹۴۲ درلوس آنجلس
۱۹۴۲	پولکای‌سیرك (ساخته شده برای فیل کوچك. برای ارکسترساز ـ های زهی) تنظیم به‌صورت سنفونیك برای ارکستر (۱۹۴۴)	نخستین اجراء: ۱۹۴۲ نیویورك (باله فیل‌سیرك بارنوم اندبیلی)
۱۹۴۲	چهار امپرسیون نروژی برای ارکستر	نخستین اجراء: سیزدهم ژانویه ۱۹۴۴ دربوستون
۱۹۴۳	اد (Ode) (بیاد ناتالی کوسه‌ویتسکی)	
۱۹۴۳	پرچم پر ستاره (سرود ملی تنظیم شده برای ارکستر)	
۱۹۴۴	سکرتسو به‌اسلوب روسی (برای ارکستر که جهت دسته پل وایتمان تصنیف شده)	نخستین اجراء: مارس ۱۹۴۶ درسان‌فرانسیسکو
۱۹۴۳ر۴۴	سونات برای دو پیانو	
۱۹۴۴	بابل (کانتات برای گوینده، کر مردانه وارکستر)	
۱۹۴۴	الژی (برای ویولای تنها). بیاد آلفونس‌او نوبنیادگزار کوارتت « پرو آرته »	

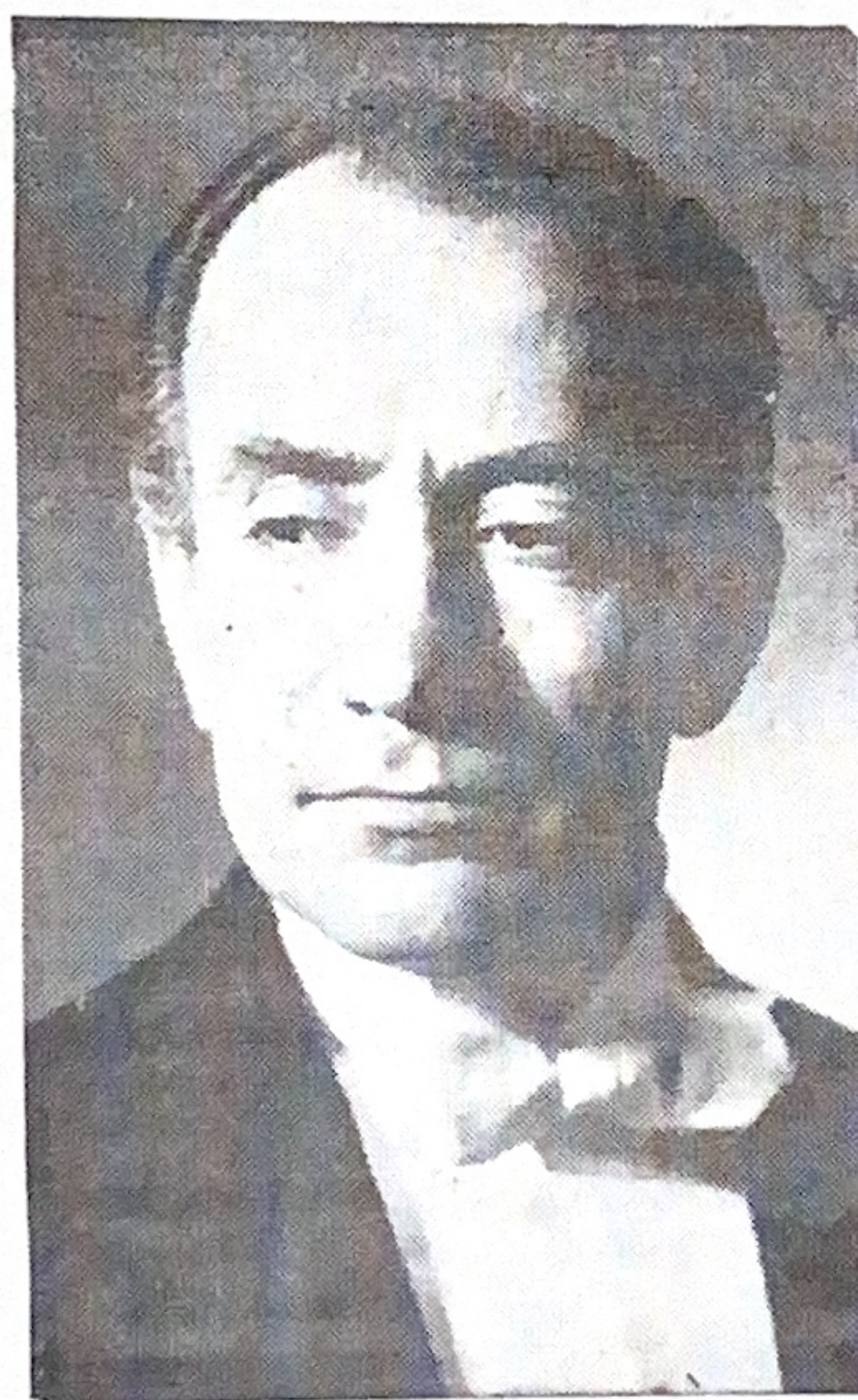
۱۹۴۵	ستراوینسکی تابعیت امریکا را می پذیرد	
۱۹۴۵	سنفونی در سه قسمت (برای ارکستر اهداء به انجمن سنفونی فیلارمونیك نیویورك)	نخستین اجراء: ۲۴ ژانویه ۱۹۴۶ در نیویورك
۱۹۴۵	کنسرتو ابونی Ebony (برای ارکستر. اهداء به وودی هرمان)	نخستین اجراء: ۲۵ مارس ۱۹۴۶ در کارنگی هال نیویورك
۱۹۴۶	کنسرتو در «ر» (برای ارکستر سازهای زهی اهداء به ارکستر مجلسی شهر بال و رهبرآن پل زاخر)	
۱۹۴۷	آغاز همکاری با و. ه. آودن Auden	
۱۹۴۷	اورفه (باله درسه تابلو)	نخستین اجراء: ۲۸ آوریل ۱۹۴۸ انجمن باله نیویورك
۱۹۴۸	مس میسیا (برای کر مخلوط و ساز های بادی)	نخستین اجراء: ۲۷ اکتبر ۱۹۴۸ درمیلان
۱۹۴۹ر۵۱	The Rake's Progress (داستان یك فرد بیمار ـ اپرا بااستفاده ازمتن و. ه. اودن و چستر کالمان)	نخستین اجـراء: هشتم سپتامبر ۱۹۵۱ درونیز
۱۹۵۲	کانتاتا (برای سوپرانو، تنور و کر زنان وسازها. اهداء به‌ـ انجمن سنفونی لوس‌آنجلس)	نخستین اجراء: نوامبر ۱۹۵۲ تـوسط انـجمن سنفونیك لوس‌آنجلس
۱۹۵۳	سپتت (Septett) برای کلارینت، هورن، فاگت، پیانو، ویولن، ویولا، ویولنسل	

۱۹۵۳	سه لید از شکسپیر (برای مزو- سوپرانو، فلوت ، کلارینت و ویولا)	
۱۹۵٤	بیاد « دیلن تامس – Dylan Thomas » (بـرای تنور ، کوارتت آرشه ای و چهار ترومبون)	
۱۹۵۵	Canticum Sacrum (برای تنور ، باریتون ، کُر و ارکستر)	نخستین اجراء : سیزدهم سپتامبر ۱۹۵٦ در ونیز
۱۹۵٦	« ازعرش برین فرود می آیم » (واریاسیون کرال بروی سرود کریستماس باخ برای کر و ارکستر اهداء به روبرت کرافت)	نخستین اجراء : بیست و هفتم اکتبر ۱۹۵٦ درمیلان
۱۹۵٦	پرلود تهنیت (بـرای ارکستر - بمناسبت هشتادمین سال تولد پیر مونتو)	
۱۹۵٤ر۵۷	آگن (باله برای دوازده نفر رقاص)	نخستین اجراء : هفدهـم ژوئن ۱۹۵۷ در لوس آنجلس

ترجمهٔ **کیکاوس جهانداری**

بازگشت آقای حشمت سنجری از اروپا

ماه گذشته آقای حشمت سنجری رهبر ارکستر سنفونیک تهران که از سه سال قبل برای تکمیل مطالعات فنی و تخصصی خود در اتریش بسر می برد ، به تهران بازگشت . آقای سنجری درطی این مدت



علاوه برتحصیل در کلاس عالی رهبری ارکستر آکادمی موسیقی وین و دریافت پایان نامهٔ ممتاز از آن کلاس، ضمن کنسرت‌های متعدد ، چندین ارکستر کشور های مختلف اروپا را نیز باتوفیق کامل رهبری نموده است که شرح برخی از آنان در شماره‌های گذشته مجلهٔ موسیقی آمده است.

مجله موسیقی یکبار دیگر پیروزی های آقای سنجری را تبریک می گوید و اطمینان دارد که نامبرده همچنانکه قبل از مسافرت باروپا مرجع خدمات ذیقیمت هنری بوده است ازاین پس نیز در کار خویش، توفیقی روزافزون یابد وازاین راه، به موسیقی کشور ما ، خدماتی شایسته انجام دهد .

کنسرت خانواده خادم میثاق در شهر «بادن»

دراوایل تابستان کنسرت جالبی بوسیله خانواده خادم میثاق در شهر « بادن » اطریش ودرحضور کارمندان سفارت ایران دراطریش ، عده‌ای ازایرانیان مقیم وین و برخی ازاستادان موسیقی اطریشی اجرا گردید .

در این برنامه قطعاتی بشرح زیر نواخته شد :

سوناتین از « هاوس لینگر » و ترانهٔ اسلواکی توسط مریم خادم میثاق (پیانو)

• «لندرر» اثر «شلمولر» وسونات در دو ماژور موزار توسط میترا خادم میثاق (ویولونسل) بهمراهی پیانو فرشته خادم میثاق

باگاتل از بتهوون و « گردش در دریاچه » اثر دبوسی توسط پوراندخت خادم میثاق (پیانو)

* تریوی کوچك از « ولفارت شلاگر » و منوئه اثر بتهوون توسط بیژن خادم ـ میثاق (ویولون) ، میترا خادم میثاق (ویولونسل) و فرشته خادم میثاق (پیانو)



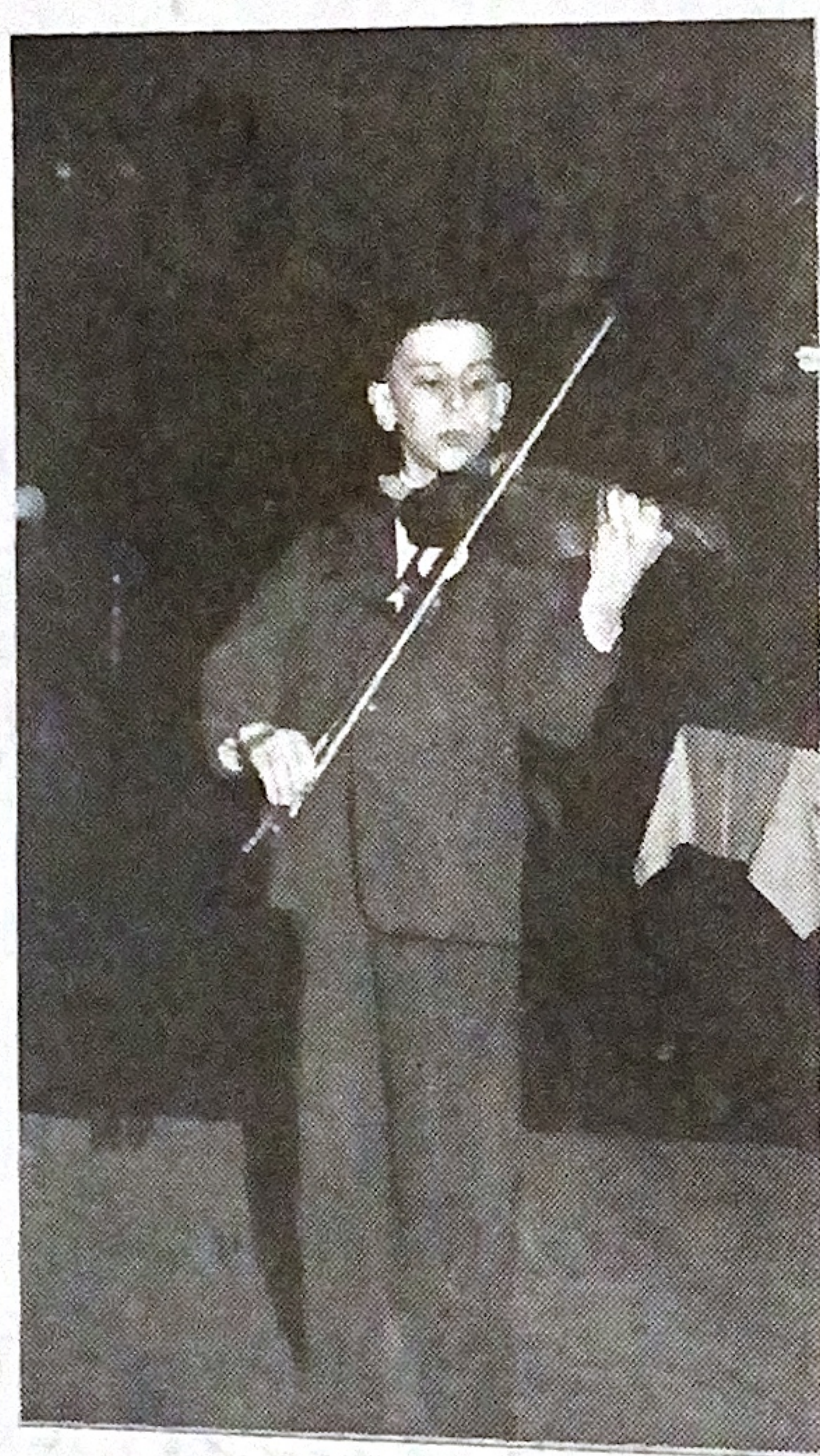
مریم خادم‌میثاق

* سوناتین شماره یك شوبرت و منوئه هندل توسط بیژن خادم میثاق (ویولون) بهمراهی پیانو فرشته خادم میثاق

* « پارتیتا » اثر « کارل ماریا براندشتته » (آهنگساز معاصر اتریشی) و نوکتورن اپوس ۷۲ شوپن توسط فرشته خادم‌میثاق (پیانو)



میترا خادم میثاق



بیژن خادم میثاق

* سرناد « ملانکولیك » اثر چایکو- سکی وراپسودی ایرانی اثر مرحوم علی- محمد خادم‌میثاق (تنظیم‌شده برای ویولون و پیانو بوسیله « توتساور » آهنگسار معاصر اتریشی) توسط آقای عطاءاله خادم میثاق بهمراهی پیانو پروفسور



فرشته خادم میثاق

« کورت چرنه » .

مریم ومیترا از نه ماه قبل در کلاس مقدماتی آکادمی موسیقی وین مشغول تحصیل شدند ؛ بیژن دوسال است ویولون می ـ نوازد ودرطی این مدت کوتاه در کنسرت های هنرجویان کلاس پروفسور «موراوتس» استاد آکادمی موسیقی وین و نیز کنسرت های هنرجویان کلاس همنواز مادام «لاودا» قطعاتی اجرا کرده ومورد تشویق زیاد قرار گرفته است ؛ فرشته یکسال در تهران ودو سال در وین پیانو نواخته است و تاکنون چندین بار در تالار آکادمی موسیقی وین و کنسرت‌های کلاس همنواز مادام «لاودا» بروی صحنه آمده است .

پوراندخت خادم‌میثاق ، دختر مرحوم علی‌محمد خادم میثاق است ، نامبرده در هنرستان عالی موسیقی تهران تحصیلات خودرا آغاز نمود واینک دوسال است که بامساعدت هنرهای زیبای کشور در آکادمی موسیقی وین تحصیل می کند .



آقای خادم میثاق درکنار پروفسور «موراوتس» ودوتن از فارغ‌التحصیلان کلاس پروفسور مزبور

آقای عطاءاله خادم‌میثاق ، هنرآموز هنرستان عالی موسیقی و «کنسرتمایستر» سابق ارکستر سنفونیك تهران دو سال است که دررشته ساز تخصصی خود (ویولون) مطالعه می کند وسال گذشته دیپلم خود را دررشته ویولون از آکادمی موسیقی وین گرفت .

استاد آقای خادم میثاق در طی این مدت پروفسور «موراوتس» بوده‌است که درشمار استادان کم نظیر ویولون اروپاست وتقریباً تمام «رپرتوار» های ویولون را ازحفظ دارد .

آقای خادم میثاق پس‌ازگرفتن دیپلم شروع باجرای کنسرت های چندی نمود و ازجمله یك برنامه سونات باشرکت پروفسور «هوروارت» درتالار شهرداری وین ویك برنامه دیگر در تالار کنسرت شهر بادن باشرکت پروفسور «کورت چرنه» اجرا نمود .

فعالیت های هنری محمد پورتراب در وین

آقای محمد پورتراب که در پائیز سال ۱۳۳۶ برای ادامه تحصیل در رشته ویولونسل عازم اتریش گردید ، پس از گذراندن امتحان ورودی آکادمی موسیقی وین در کلاس سوم آکادمی مزبور مشغول تحصیل شد ودرسال تحصیلی جاری وارد کلاس پنجم خواهد شد .

پورتراب ازسال گذشته ضمن تحصیل درارکستر هایدن، که وابسته بآکادمی موسیقی وین است ، مشغول کارشد و هنوز نیز بنوازندگی درارکستر مزبور ادامه می - دهد . این ارکستر تاکنون به بسیاری از کشورهای اروپا مسافرت کرده و در خود اتریش نیز کنسرت‌های زیادی داده است. رهبری ارکستر مزبور بعهده « هانس اسواروفسکی » استاد آکادمی موسیقی وین است .

محمد پورتراب ضمن نوازندگی در ارکستر مزبور ، از چندی قبل دست به - تشکیل یك تریوی زهی زد . این تریو اخیراً در تلویزیون وین برنامه‌ای اجرا نمود که عیناً از آن فیلم برداری گردید . درجشن یکصدو پنجاهمین سال تولد شوپن نیز پور تراب جزو نوازندگان ارکستر زهی آکادمی موسیقی وین در برنامه شرکت کرد . پروفسور « بوچر » استادویولونسل آکادمی موسیقی وین از کار پورتراب اظهار رضایت کرده و برای او آینده درخشانی پیش بینی کرده است .

شاگردان اول هنرستان عالی موسیقی

بطوریکه از هنرستان عالی موسیقی خبر رسیده‌است، درسال تحصیلی ۳۹-۳۸



گلنوش خالقی



هاگینت وارطانیان

گلنوش خالقی، کلاس ششم متوسطه. هاکینت وارطانیان، دوره عالی (رشتهٔ آواز). زاون ملکونیان، دوره عالی (رشته ویولونسل). مصطفی پورتراب، دوره عالی (رشته آهنگسازی). عزیزاله احمدیان، دوره عالی (رشتهٔ موسیقی نظام).



زاون ملکونیان



عزیزاله احمدیان



مصطفی پورتراب

هنرجویان نامبرده زیر در کلاس های مختلف هنرستان عالی موسیقی شاگرد اول شده‌اند:

بازگشت آقای دکتر فروغ از کنگره بین‌المللی هنر و باستان‌شناسی

اوایل اردیبهشت ماه ۱۳۳۹ چهارمین کنگرهٔ هنر و باستان شناسی در نیویورک تشکیل شد. در کنگرهٔ مذکور، دانشمندان جهان که تخصص آنها درزبان، فرهنگ، مذهب، تاریخ وهنر ایران است، حضور داشتند.



« نیکیتا ماگالف »

عازم فنلاند شد و « نیکیتا » نزد « سیلوتی » شاگرد مشهور لیست شروع به نواختن پیانو کرد و چندسال بعد در کنسرواتوار پاریس به تحصیل خود ادامه داد.

پس از خاتمه تحصیل با « ژوزف زیگتی » ویولونیست مشهور همکاری کرد و باتفاق یك « دوئت » تشکیل دادند، مدتی بعد « ماگالف » بعنوان سولیست در لندن کنسرت داد و دراندك مدتی شهرتی فوق‌العاده یافت.

در سال ۱۹۴۹ « ماگالف » علاوه براجرای کنسرهای متعدد در نقاط مختلف جهان، جهت تدریس در کلاس « ویرتوئوز » کنسرواتوار ژنو انتخاب شد و بتابعیت سویس درآمد. وی تا کنون در بیشتر مسابقه‌های بین‌المللی موسیقی جزو هیئت داوران بوده و آثاری ازشومان، لیست ، گرانادوس ، شوپن و استراوینسکی را

روی صفحات «دکا» اجرا کرده‌است.

«ماگالف» در برنامه انجمن فیلارمونیک، توکاتا و فوگ در ر مینور اثر باخ، سه سونات از سکارلاتی، سونات شماره ۳ شوبن و آثاری از پروکوفیف، گرانادوس ولیست را اجرا کرد و مورد استقبال زیاد قرار گرفت.

رسیتال پیانو «آرمن گراک»

در دومین برنامه انجمن فیلارمونیک «آرمن گراک» خواننده تنور شرکت داشت.
این کنسرت در تاریخ دوشنبه ٤ مهر در تالار فرهنگ اجرا گردید و آرمن گراک بهمراهی پیانو ایزابل بالانجیان آثاری از گلوك، برگولزی، موزار، شوبرت، دونیزتی، وردی، لئون کاوالو وچند آهنگ محلی کشورهای مختلف را خواند.

«آرمن گراک» اصلا ارمنی است ولی تابعیت آرژانتین را پذیرفته است نامبرده در سال ۱۹٤۲ آکادمی موسیقی و هنر دراماتیك بوخارست را بپایان رسانید و تحصیلات خود را در میلان ادامه داد.
«گراك» تاکنون در بسیاری از شهرهای اروپا وامریکا کنسرت داده و توفیق زیادی کسب کرده است. رشته تخصصی او در اوپراست وازجمله دراوپراهای «مانون» اثر ماسنه، «آرایشگر سویل» اثر روسینی و «تراویاتا» از وردی شرکت کرده است.



«آرمن گراك»

برنامه‌ٔ موسیقی کلاسیك تلویزیون ایران

برنامه مهر ماه موسیقی کلاسیك تلویزیون ایران بقرار زیر است:

* یکشنبه ۳ مهر آواز توسط خانم ئولین باغچه بان بهمراهی پیانو خانم کارمن اوسوریو.

* یکشنبه ۱۰ مهر پیانو توسط آقای ملك اصلانیان (برنامه مخصوص شومان).

* یکشنبه ۱۷ مهر برنامه ارکستر سنفونیك تهران برهبری آقای حشمت سنجری.

* یکشنبه ۲٤ مهر آواز توسط خانم فاخره صبا بهمراهی پیانو خانم کارمن اوسوریو (برنامه مخصوص شومان)

مراکز فروش مجلهٔ موسیقی در تهران

کتابفروشی ابن‌سینا	میدان مخبرالدوله
بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه	میدان بهارستان، اول خیابان صفیعلیشاه
کانون انتشارات نیل	اول کوچهٔ رفاهی
کتابفروشی اندیشه	شاه‌آباد
مغازهٔ فتو	خیابان شاه‌آباد، (نزدیک میدان مخبرالدوله)
کتابفروشی اسکندریان	سه‌راه شاه، خیابان نادری
مغازهٔ نوروفون	خیابان نادری
مغازهٔ یافا	خیابان شاه‌آباد
مغازهٔ فوکو	خیابان منوچهری
مغازهٔ صنعتی‌زاده	خیابان سی‌متری ـ جنب خیابان تیر
دفتر انجمن فیلارمونیک تهران	چهارراه یوسف‌آباد
بنگاه مطبوعاتی امیر کبیر	خیابان شاه‌آباد

چاپ کاویان